UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Fabricio Duarte Gambogi

Eco em Horizonte: forma, estrutura e processo em um ciclo de composições

Porto Alegre
2012

Fabricio Duarte Gambogi

Eco em Horizonte: forma, estrutura e processo em um ciclo de composições

Memorial de composição submetido como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, Área de concentração: Composição

Orientador: Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Porto Alegre
2012

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maurício e Lígia, e minha irmã, Giovana, pelo apoio incondicional e irrestrito.

Aos professores Fernando Mattos, Antonio Carlos Borges-Cunha e, em especial, ao meu orientador, professor Celso Loureiro Chaves, pelo conhecimento e sabedoria que comigo generosamente compartilharam ao longo dos últimos sete anos.

Aos músicos que participaram do recital e da gravação em estúdio, Ana Paula Freire, Diego Silveira, Elimar Blazina, Emanuel Caramaschi, Júlio César Wagner, Lucas Alves, Paulo Bergman e Vinícius Nogueira, por sua dedicação e competência.

Aos queridos amigos Wagner Lagemann e Ricardo “Panéla” pelo companheirismo de todas as horas e pelo excelente trabalho de gravação deste projeto.

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos que tornou viável a profunda dedicação que despendi a este trabalho.

RESUMO

Eco em Horizonte é um ciclo de sete composições para conjunto de câmara formado por oboé, clarinete, piano, vibrafone, percussão, violino, viola e contrabaixo. O presente trabalho consiste em um memorial de composição no qual relações entre forma, estrutura e processo existentes nas peças são investigadas. Tomando por base o ponto de vista e as memórias do compositor, é estabelecida no texto uma reflexão sobre a abordagem processual em música, evidenciada na relação complementar entre a leitura dos exemplos musicais e textuais, a audição das peças e leitura das partituras que acompanham o trabalho. A existência de “ecos” de repertórios diversos e do próprio ciclo ao longo das peças é outro elemento central do presente memorial.

Palavras-chave: Composição Musical. Eco. Forma. Estrutura. Processo.

ABSTRACT

Eco em Horizonte (Echo In Horizon) is a seven-composition cycle for oboe, clarinet, piano, vibraphone, percussion, violin, viola, and double bass. This essay investigates relationships of form, structure and compositional process within the cycle. A procedural approach to music is the focus of the essay, taking the memories of the composer and his point of view as its starting point. This approach is made clear by the interweaving of musical and textual examples, as well as by the included scores and recordings. The aim of this essay is to focus on the identification of musical echoes from external repertoires within the cycle, as well as echoes of the seven compositions within themselves.

Keywords: Musical Composition. Echo. Form. Structure. Process.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – estruturas cíclicas assimétricas em *Garatujas.* [6-11]..... 17
Figura 2 – estruturas cíclicas assimétricas em *Garatujas.* [107-117]..... 18
Figura 3 – esquema harmônico de *Lamento.* [1-15]..... 19
Figura 4 – permutação harmônica (*developing variations)* em *Lamento.* [1-3]..... 20
Figura 5 – permutação harmônica (*developing variations)* em *Impulso.* [22-30].... 20
Figura 6 – *developing variations* e outros processos harmônicos em *Presença.* [153-169]..... 21
Figura 7 – processo de permutação tímbrica em *Mosaico.* [19-26]..... 22
Figura 8 – processo de permutação tímbrica em *Presença.* [1-7]..... 23
Figura 9 – combinações de claves rítmicas em *Lamento.* [1-4]..... 23
Figura 10 – processos rítmicos em *Presença.* [98-100]..... 24
Figura 11 – processo gradual de crescimento em *Lamento.* [1, 6, 11, 16]..... 26
Figura 12 – processos graduais em transição de seção. *Garatujas.* [118-132]..... 28
Figura 13 – processos graduais em transição de seção. *Breu.* [23-35] e [50-55].. 30
Figura 14 – utilização da proporção áurea em *Breu.....* 31
Figura 15 – utilização da série dodecafônica em *Breu.* Piano. [22-52]..... 31
Figura 16 – eco interno em *Breu.* [10-12] e [44]..... 32
Figura 17 – eco interno através de permutação tímbrica em *Espaço.* [14-18], [29-33] e [95-99]..... 33
Figura 18 – eco interno através de clave rítmica em *Impulso,* [1-4], [48-50] e [77-79]..... 34
Figura 19 – eco interno em *Presença,* [29-30], [43-49] e [159-161]..... 35
Figura 20 – eco interno através de reutilização literal de materiais em *Garatujas* e *Impulso.....* 37
Figura 21 – simetria e proporções em *Eco em Horizonte.....* 42
Figura 22 – *Red* (2010) 21x30cm..... 43
Figura 23 – *Blue* (2010) 18x14,5cm..... 44
Figura 24 – *Blue p* (2010) 9x9cm..... 45
Figura 25 – *Aproximação* (2011) 20x20cm..... 53
Figura 26 – *Pontuação amarela* (2011) 15x18cm..... 55
Figura 27 – *Cristal* (2011) 20x20cm..... 57

Figura 28 – *Iceberg* (2011) 20x20cm..... 59

SUMÁRIO

1 O *IMPULSO:* MOTIVAÇÕES E INTENÇÕES ESTÉTICAS E TÉCNICAS..... 7

2 *ESPAÇO* CONCEITUAL..... 13

2.1 COMPOSIÇÃO..... 13

2.2 PROCESSOS E ESTRUTURA: O *HORIZONTE*..... 15

2.3 ASPECTOS ESTILÍSTICOS: *ECO*..... 31

2.3.1 ECO INTERNO..... 32

2.3.2 ECO EXTERNO..... 37

3 PEÇAS..... 41

4 *PRESENÇA* ASSIMILADA: AS AQUARELAS..... 43

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: LUZES NO *BREU*..... 47

6 *MOSAICO* DE REFERÊNCIAS..... 49

7 ANEXOS E DEMAIS *GARATUJAS*..... 53

7.1 SELEÇÃO DE AQUARELAS..... 53

7.2 PARTITURAS..... 61

7.2.1 IMPULSO..... 63

7.2.2 ESPAÇO..... 79

7.2.3 LAMENTO..... 85

7.2.4 PRESENÇA..... 89

7.2.5 BREU..... 105

7.2.6 MOSAICO..... 111

7.2.7 GARATUJAS..... 119

7.3 CD COM GRAVAÇÃO EM ESTÚDIO DE *ECO EM HORIZONTE*..... 138

1 O *IMPULSO:* MOTIVAÇÕES E INTENÇÕES ESTÉTICAS

Quando escrevi o Memorial de Composição requerido para concluir minha graduação, em 2008, procurei “identificar e analisar as caraterísticas” do pensamento compositivo de um conjunto de cinco de minhas composições buscando “pontos em comum no processo de concepção e produção”, “em última análise, características denotativas de estilo” (GAMBOGI, 2008, p.3). Iniciava-se o processo de amadurecimento do conjunto de princípios estéticos e técnicos que seria o foco de meu trabalho subsequente e culminaria no repertório de *Eco em Horizonte*, ciclo de sete composições que constituem o portfólio deste Memorial de Composição. Trata-se de um pensamento compositivo baseado na utilização de processos musicais como elementos estruturantes da forma, notadamente permutações harmônicas, rítmicas e/ou tímbricas e variações graduais ou cíclicas de densidade de texturas, de registros e/ou de intensidades. Esses processos são a raiz dos materiais com os quais componho, e suas inter-relações são o suporte para o desenrolar do tempo-espaço musical. Por “tempo musical” entenda-se a temporalidade própria criada pelo objeto musical dentro de uma janela de tempo determinada, e, por “espaço musical”, a configuração formal do objeto musical pela disposição de sons e silêncios dentro de um espectro audível.

Talvez seja possível falar em um “sistema de processos”, se tivermos em mente a utilização do “sistema” de Pierre Boulez:

> (...) considerar o sistema como uma ajuda, um leme, um excitante para a imaginação, que, sem ele, não teria chegado a conceber realmente um mundo sonhado: escolho, logo, existo; apenas inventei a sistemática para que me fornecesse um certo tipo de material; cabe-me eliminar ou torcer em função do que julgo bom, belo, necessário. (BOULEZ, 2005, p.339-240)

Minha busca por um universo de interações processuais já tomava forma no último ano da minha graduação. Em abril de 2008, registrei em meu diário pessoal o anseio por uma abordagem da forma musical como “processo*,* uma vez que ela nunca está imóvel, inerte no tempo” e “sem a necessidade de respeitá-lo do começo ao fim” nem “torná-lo explícito como no minimalismo dos anos 60”.

Cerca de um ano depois, li um artigo de Jonathan Kramer no qual o autor se referia a “peças-processo [...] que se movem inexoravelmente através de mudanças graduais e bem definidas”, e questionava: “será uma tentativa [...] de recuperar a

continuidade?” (KRAMER, 1978, p. 179). Essa pergunta foi crucial para que eu pudesse perceber que a ideia de “processo” na minha concepção musical está, de fato, relacionada à continuidade temporal da música, arte do tempo e no tempo. Os processos musicais são, para mim, como uma ferramenta de gerenciamento da passagem do tempo; feixes estruturais entrelaçando os desdobramentos da peça no tempo-espaço musical em busca de fluidez formal.

A “continuidade” mencionada por Kramer – em última análise a fluência temporal da música – também é objeto de interesse para Leonard Meyer. Meyer, mesmo reconhecendo a importância da teoria schenkeriana sobre seu próprio trabalho, dirige críticas contra os “aspectos da teoria que tendem a tratar uma composição musical como uma coisa ao invés de um processo que dá origem a uma experiência dinâmica” (MEYER, 1956, p.54). Para Leonard Meyer, “a continuidade processual é a norma da progressão musical, e distúrbios na continuidade são pontos de desvio” (Idem, ibidem, p.93). Muito embora se possa tratar com reservas tal afirmação, reconheço sua afinidade com o universo musical deste trabalho. Em *Eco em Horizonte,* a continuidade processual apoia-se, principalmente, na constância da pulsação e da divisão rítmica.

No tocante à utilização de processos musicais graduais, Steve Reich declarou, em seu artigo *Music as a gradual process* (1968), estar “interessado em processos perceptíveis”: “Eu quero poder ouvir o processo acontecendo por toda a música[...] o que me interessa é um processo compositivo e um som musical que sejam uma mesma coisa” (REICH, 1968). No entanto, conforme Robert Schwarz, “apesar da precisão com que 'Music as a Gradual Process' descreveu os primeiros trabalhos de Reich, [...] com a exceção de *Four Organs (1970)*, nenhum dos trabalhos pós-1968 de Reich aderem estritamente às definições propostas no ensaio”. (SCHWARZ, 1990, p. 246). Reich se tornou mais flexível em relação a sua própria ideologia. Identificar esse processo de flexibilização, de abertura, num compositor cuja música admiro foi uma grande inspiração para que eu trabalhasse de forma semelhante.

Schwarz observa traços dessa flexibilização ideológica também na obra de John Adams, embora Adams demonstre um comprometimento ainda menor em relação à integridade processual em sua música, e aponta que “as estruturas subjacentes são muito mais livres, e não há uma tentativa de se atingir a pureza do sistema”(Ibid., p. 246). John Adams afirma “Eu confio muito mais no meu senso intuitivo de equilíbrio... eu parei de me preocupar se intuir uma estrutura é certo ou

não “ (Ibid., p.247).

Foi justamente nessa busca por um “senso intuitivo de equilíbrio” que passei a articular processos relativamente simples aproveitando os exemplos de Reich e Adams, que, a meu ver, simbolizam a ampliação de um pensamento musical monoprocessual e restritivo para um pensamento multiprocessual, mais estimulante e inclusivo, gerando uma música que “homenageia o minimalismo em sua superfície, mas rejeita a noção de processo subjacente “(Ibid., p.247).

Outro compositor cuja abordagem processual foi forte referência em meu percurso compositivo foi György Ligeti. A respeito do uso de processos graduais nas *Dez peças para quinteto de sopros* de Ligeti, Cláudio Vitale observa que

> o procedimento das transformações progressivas não foi empregado por Ligeti de maneira linear. Nestas circunstâncias, a ideia de gradação deve ser entendida com certa flexibilidade e não de um modo literal. Os movimentos por passos literalmente graduais (por semitom, por exemplo) existem, porém, geralmente são parte de um processo que inclui certos mecanismos que procuram confundir (ou dissimular) essa linearidade. A direcionalidade do discurso é conseguida, muitas vezes, a partir de avanços e recuos. Neste sentido, a *continuidade* também é obtida a partir de inúmeras descontinuidades (repetições de alturas, saltos ou interrupções). (VITALE, 2008, p.89, grifo meu)

Outro aspecto relevante de *Eco em Horizonte* diz respeito ao não-comprometimento com a audibilidade dos processos envolvidos. Não primar pela audibilidade processual me permitiu trabalhar mais livremente, sem o peso de uma questão epistemológica praticamente intransponível: “isto é o que se ouve?”. Determinar de antemão a audibilidade processual me pareceu tarefa impossível, pois, conforme bem observou Nattiez,

> não há razão alguma para que o compositor espere do ouvinte que este reencontre na obra as intenções criadoras. Caso contrário, isto seria condenar a música a jamais evoluir e o ouvinte é livre o bastante para projetar, sobre as obras, as estratégias perceptivas que desejar. (NATTIEZ, 2005, p.242)

Percebi que corria o risco de ficar preso entre mera emulação do minimalismo do final da década de 1960 e a paralisia da estesia indutiva, expressa através de questões possíveis e que permanecem irrespondidas: qualquer pessoa perceberia primordialmente este deslocamento de registro? A permutação harmônica está clara? A clave rítmica é o elemento mais marcante desta seção? Além disso, não me interessava escrever uma música que fosse apenas um catálogo de processos, e

sim construir através de processos locais ou fragmentados e de processos mais globais e estendidos no tempo uma música que propiciasse ao ouvinte o ambiente de liberdade perceptiva a que Nattiez se refere.

Robert Schwarz observa que a utilização de processos musicais não é característica exclusiva de uma prática musical específica: “dos motetos isorrítmicos de Machaut e os cânones das *Variações Goldberg* às rotações seriais dos serialistas, eles [os processos] tem uma longa história”(SCHWARZ, 1990, p.245). Foi nesse sentido que entendi ser possível aproveitar outras referências musicais que tivessem afinidade com essa abordagem processual que eu explorava e me apropriar de elementos e conceitos oriundos de diferentes práticas musicais que pudessem fazer parte de uma música que fosse, acima de tudo, a expressão sincera da minha voz musical.

Muito embora a obra de um compositor seja, de certo modo, sempre a síntese de suas referências e aprendizados expressas pela sua própria voz, à sua maneira, creio ser importante destacar que essa foi uma busca consciente ao longo deste trabalho. A conciliação de elementos díspares num repertório que construísse seu próprio universo estético foi um dos aspectos centrais de *Eco em Horizonte*, e, por isso, trata-se de uma observação de fundamental importância para situar o ambiente estilístico-ideológico do trabalho. Minha busca conciliatória relaciona-se diretamente com a minha vivência musical, que sempre foi muito fragmentada. Meu norte, já há algum tempo, tem sido descobrir quem sou em tudo o que faço, por fragmentado que seja esse fazer.

Nesse sentido, a poliestilística de Alfred Schnittke foi meu exemplo mais pungente em relação à questão da apropriação estilística. Minha admiração pela obra de Schnittke me fez refletir sobre as múltiplas referências que, por mais inusitadas, tão acertadamente coabitam sua música. Foi a partir de Schnittke que percebi que poderia haver diversas formas de entrelaçar esses ecos de mundos distantes numa música que não fosse mera emulação de tais universos. E foi com a abordagem de György Ligeti, conforme descrita por Stephen Taylor, que eu me identifiquei ao tentar entender meus próprios procedimentos. Segundo o autor, “[Ligeti] evita copiar suas influências”, trabalhando “num nível conceitual mais avançado”. Para Taylor, “essa abstração implica uma espécie de respeito impessoal pelas ideias poderosas com que ele trabalha” (TAYLOR, 2003, p.92).

> Ligeti usa ritmos relacionados à música africana, mas num contexto que não soa como música africana. [...] Ele trabalha com conceitos abstratos das músicas europeia e africana - hemíola e pulsação aditiva - e não com os sons musicais em si. [...] A música de Ligeti há muito tempo se distingue por uma paleta de motivos e ideias [...], sendo os mecanismos africanos um dos elementos mais importantes. [...] No entanto, há muitos outros, [...] o que demonstra uma abertura extraordinária para ideias e influências externas - [...] uma "integração" do "Outro". [...] Essas ideias não somente fazem parte do estilo de Ligeti: elas mudaram sua música profundamente. (Ibid., p.91-92)

Alfred Schnittke, por sua vez, aponta a citação e a alusão como as duas principais técnicas da sua abordagem poliestilística: "Às vezes, a interpenetração do próprio estilo e do estilo emprestado é tão perfeita [...] que é difícil de diferenciar a citação da alusão"(SCHNITTKE, 1998, p.133).

> A poliestilística, sob uma forma latente, se encontra em toda a música, pois uma música estéril do ponto de vista estilístico seria uma música morta. Se fosse esse o caso, ainda seria necessário debater essa questão? Certamente, pois a poliestilística tornou-se nos últimos anos, um processo cada vez mais aplicado conscientemente [...]. Apesar de todas as dificuldades e todos os perigos que encerram a poliestilística, seus benefícios indiscutíveis já são evidentes. Estes residem no alargamento da expressão musical, em uma maior facilidade para integrar os estilos 'nobres' e os estilos 'comuns', os estilos 'banais' e os estilos 'refinados', em uma palavra, em um universo alargado e em uma democratização de estilos." (Ibid., p.133)

De fato, foi do conceito de poliestilística de Schnittke que nutri minha determinação em integrar à composição de "Eco em Horizonte" determinados aspectos do repertório que mais me havia impactado nos últimos anos - as polimetrias do King Crimson e da música africana em geral; a noção de talas rítmicas da música indiana e de claves rítmicas da música caribenha; a abordagem processual da música de Steve Reich; a integração de elementos díspares da música de György Ligeti e Alfred Schnittke. "Na realidade", afirma Schnittke, "seria difícil encontrar outra técnica musical que fosse tão bem adaptada quanto a poliestilística à expressão da ideia filosófica da *continuidade*." (Ibid., p.134)

2 *ESPAÇO* CONCEITUAL

2.1 COMPOSIÇÃO

A composição musical será entendida no presente trabalho a partir da concepção de John Cage, que a define como “uma atividade que integra (...) o racional e o irracional”, “mente” e “coração”(CAGE, 2011, p.18).

> Estrutura em música é sua divisibilidade em sucessivas partes, de frases a longas seções. Forma é conteúdo, a continuidade. Método são os meios de controlar a continuidade, de nota a nota. O material da música é som e silêncio. Integrar estes [itens] é compor. (Ibid., p.63)

Para Cage, método e material dizem respeito à mente e ao coração. Estrutura, no entanto, diz respeito à mente, bem como forma, “a morfologia de uma *continuidade*” (Ibid., p.18, grifo meu) , diz respeito ao coração.

Será complementar à concepção de Cage a divisão das “atividades de composição musical” proposta por Celso Loureiro Chaves (2010). Para o autor, tais atividades

> “podem ser entendidas como um processo de tomada de decisões que se estende por três territórios:
> - decisões ideológicas - o estabelecimento do repertório com o qual se dialoga e no qual é possível intervir para a solidificação de suas concepções;
> - decisões estéticas - quais componentes sonoras são colocadas em ação, e quando, como se integram e como divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem;
> - decisões pontuais - as decisões de processo de criação que impelem o trabalho para diante e conformam a obra em um processo cumulativo de informações.” (CHAVES, 2010, p.83)

O processo compositivo é um processo de tomada de decisões. Nesse processo, consciência e inconsciência se entrelaçam, influenciando-se mutuamente. Muitas vezes é difícil identificar as origens de uma decisão compositiva mas, ainda assim, toda decisão compositiva diz respeito a pelo menos um dos três grandes territórios definidos por Chaves, e, se a motivação que gerou tal decisão é resultado de uma relação de difícil dissecação, suas consequências práticas em tais territórios (das decisões ideológicas, estéticas e pontuais) são mais precisamente identificáveis. Admitir a complementariedade das proposições de Cage e Chaves

equivale povoar os três territórios da composição musical propostos por Chaves com os aspectos compositivos concebidos por Cage.

Segundo Chaves, “nesses territórios de decisões, o processo criativo está em movimento constante e essas operações ocupam diferentes escalas temporais”(Ibid., p.83). Para o autor, “as decisões ideológicas se movem mais lentamente, pois sinalizam com certa permanência uma família de interlocuções possíveis” (Ibid., p.83). Tais decisões “propõem vínculos que estendem o trabalho individual para o coletivo” (Ibid., p.83). As “decisões estéticas se movem mais rapidamente”, e admitem “constantes flutuações de caráter geral”. Para o autor, “o foco das decisões se desloca 'do social' para o 'do material'“ (Ibid., p.83). Finalmente, as “decisões pontuais”, para Chaves, se movem mais velozmente, deixando “traços concretos atrás de si, sob a forma de anotações em diferentes graus de completude”, dando “conta e testemunho do trabalho do compositor” (Ibid., p.83).

Nessa teia de interações tão dinâmicas, fazer a leitura de tais rastros, a fim de compreendê-los no processo compositivo, requer clareza observacional. A explicitude do ponto de vista do observador é fundamental para que se conheça o recorte do objeto a que se está tendo acesso.

Leonard Meyer considera a existência de diferentes estratégias auditivas ao diferenciar o processo estésico do ouvinte daquele que é próprio do compositor. Meyer afirma que “ao contrário do compositor, o ouvinte pode e frequentemente ‘perde a si mesmo na música” (MEYER, 1956, p. 41). Segundo o autor, “nesse processo de diferenciação entre si mesmo como compositor e si mesmo como espectador, o compositor se torna autoconsciente e objetivo” (Ibid*.,* p. 41). Para Jean-Jacques Nattiez, “a percepção particular do compositor não deve ser confundida com a percepção em tempo real dos ouvintes”. Segundo Nattiez, “a imaginação perceptiva do compositor pertence, de fato, ao processo poiético” (Nattiez, 2002, p.21-22).

Tomando por base o pensamento de Nattiez, Germán Gras (2010) propõe um deslocamento da situação do observador. Para Gras,

> o compositor [...] [tem] a tarefa de descrever uma visão levantada a partir da memória, mas condicionada também pela própria memória. Essa memória, sendo sempre seletiva e, portanto, dando conta especialmente dos aspectos que mais interessam ao compositor, direcionará a discussão por um caminho paralelo, diferenciado daquele

> que é transitado pelo analista ou musicólogo, segundo a proposta de Nattiez. [...] O compositor, tentando elaborar uma descrição de seu objeto, partirá de um objeto interno, que poderá ser [...] acabado, mas que estará nutrido pela visão do mesmo objeto em estado inacabado (memória dos estágios e do processo composicional), e tentará construir, ou reconstruir, esse objeto para apresentá-lo de forma orgânica (GRAS, 2010, p.5)

A discussão acerca das interações processuais em *Eco em Horizonte* tomará por base o deslocamento observacional defendido por Gras na abordagem dos aspectos imanentes (através de análise do texto musical), estésicos (através de diálogos imaginários com o "ouvinte ideal" do compositor) e poiéticos (através de memórias e anotações do compositor), a fim de compreender, de maneira geral, as relações da dicotomia mente/coração nos territórios das decisões pontuais, estéticas e ideológicas.

2.2 PROCESSOS E ESTRUTURA: O *HORIZONTE*

"Processo musical" será entendido como qualquer procedimento continuado cujo padrão operacional possa ser explicitado. Um processo musical possui "modos [...] específicos de continuação" e "pontos [...] prováveis de fechamento ou realização" (MEYER, 1982, p. 67). Os processos musicais de *Eco em Horizonte* podem ser classificados, de acordo com a natureza de sua operação, como *cíclicos* ou *graduais*.

A abordagem processual de *Eco em Horizonte* foi uma busca pela continuidade, vindo dessa busca a ideia do eixo horizontal, associado à passagem do tempo. Para Leonard Meyer, "continuidade sempre implica mudança dentro de um processo contínuo, e não mera repetição" (MEYER, 1956, p.93). Nesse sentido, discordo de Meyer apenas quando o autor não considera a repetição literal um processo contínuo. Trata-se, sim, de um processo contínuo, cujo procedimento operacional é cíclico e pode ser plena e facilmente explicitado. Por isso mesmo, acredito que a "mudança dentro de um processo contínuo" a que Meyer se refere pode dizer respeito a frequência, duração, timbre e amplitude – as quatro características do som, segundo John Cage (2011, p.63) – e ocorrer em diferentes combinações e gradações.

O entendimento acerca dos "pontos de desvio" na continuidade musical está

diretamente relacionado ao ponto de vista do observador. Meyer propõe considerar o ponto de vista da percepção do ouvinte e o da técnica do compositor nesse processo (MEYER, 1956, p.93), o que sugere uma aproximação com o deslocamento do observador proposto por Germán Gras a partir do modelo tripartite de Jean-Jacques Nattiez. “Enquanto o musicólogo nos traz uma hipótese (...) ou um documento”, afirma Gras, “o compositor traz uma memória vívida (estésica ou poiética)” (2010, p.5).

No caso de *Eco em Horizonte*, não houve comprometimento prévio com a ideia de que os processos musicais fossem necessariamente entendidos como processos. A abordagem processual, em *Eco em Horizonte*, é primordialmente estrutural, originando-se no anseio por uma escrita horizontalizada, isto é, projetada no tempo.

Meyer afirma ser “um engano presumir que todas as relações que *podem ser discernidas* numa peça musical servem a propósitos estéticos (...). Algumas relações existem porque elas facilitam a criação e não a compreensão” (MEYER, 1991, p.248, grifos meus). Ainda assim, à medida em que diferentes processos moldam a forma musical de diferentes maneiras, eles não são, de modo algum, irrelevantes. Em *Eco em Horizonte,* os processos, apesar de primordialmente estruturais, são compostos de maneira a transbordar e transparecer na forma. Os principais processos musicais utilizados em *Eco em Horizonte* consistem em permutações harmônicas, rítmicas e tímbricas e variações graduais ou cíclicas de intensidade, registro e densidade de texturas, conforme evidenciado pela relação complementar entre a audição das peças, a explanação textual e leitura dos exemplos musicais.

As figuras 1 e 2 permitem visualizar a permutação harmônica dentro de estruturas cíclicas assimétricas em *Garatujas*. Oboé, clarinete, violino e viola formam uma textura que sobrepõe-se à impulsão rítmica e harmônica de percussão, piano e contrabaixo. Para formar essa textura, utilizei os seguintes padrões rítmicos: 2+2+3 (oboé), 3+2+2 (violino), 2+3 (clarinete) e 3+2 (viola). Essas estruturas têm origem na organização rítmica geral dessas estruturas, isto é, na combinação de métricas de 5 e 7 pulsações. Dessa maneira, projetei uma estrutura assíncrona que se reinicia a cada 35 pulsações - ou seja, a cada cinco compassos de 7/8, métrica básica de *Garatujas.* A percussão e o piano polarizam a métrica da peça em 7/8, com padrões rítmicos de 7 e 14 pulsações, enquanto o contrabaixo, ao longo de toda a peça, possui diferentes métricas e funções, servindo como elemento de polivalência na

construção final das texturas. Nos [6] a [11] (exemplo 1), o contrabaixo apresenta um material ritmicamente divergente dos demais, com ciclos de 6 pulsações, calcado harmonicamente na fundamental, 4J e 5J da harmonia de base (Am^{11}).

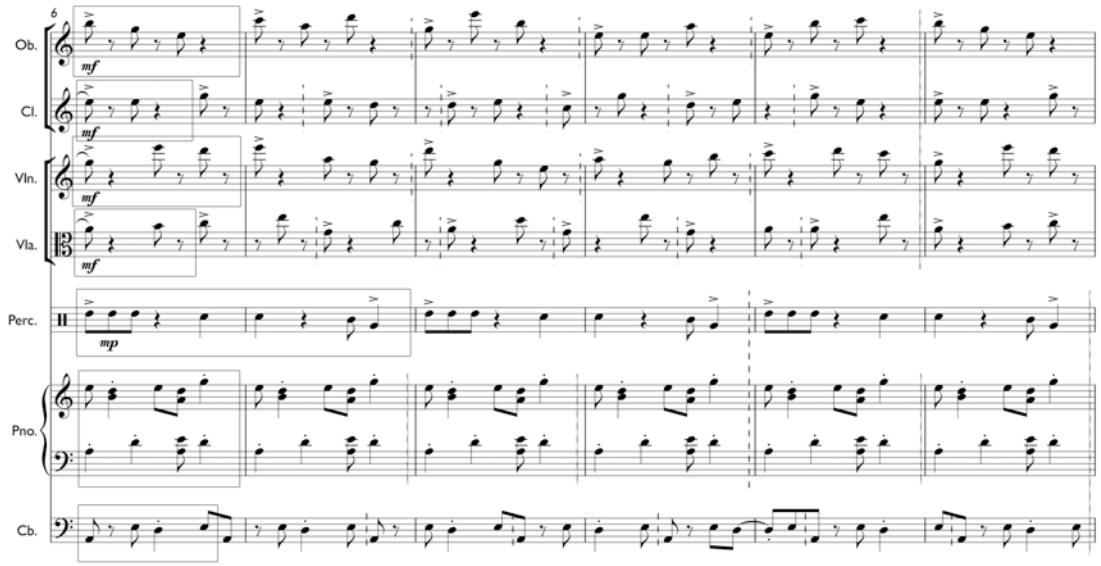


Figura 1 - estruturas cíclicas assimétricas em Gartujas, [6-11]

Já nos [107] a [117] (exemplo 2), a função essencialmente melódica e convergente do contrabaixo é confirmada pela apresentação mais definida dos intervalos característicos das harmonias de base (9M, 3m, 3M, 4A, etc.) e pela adequação dessas estruturas melódicas à quadratura (frases de 14 pulsações).

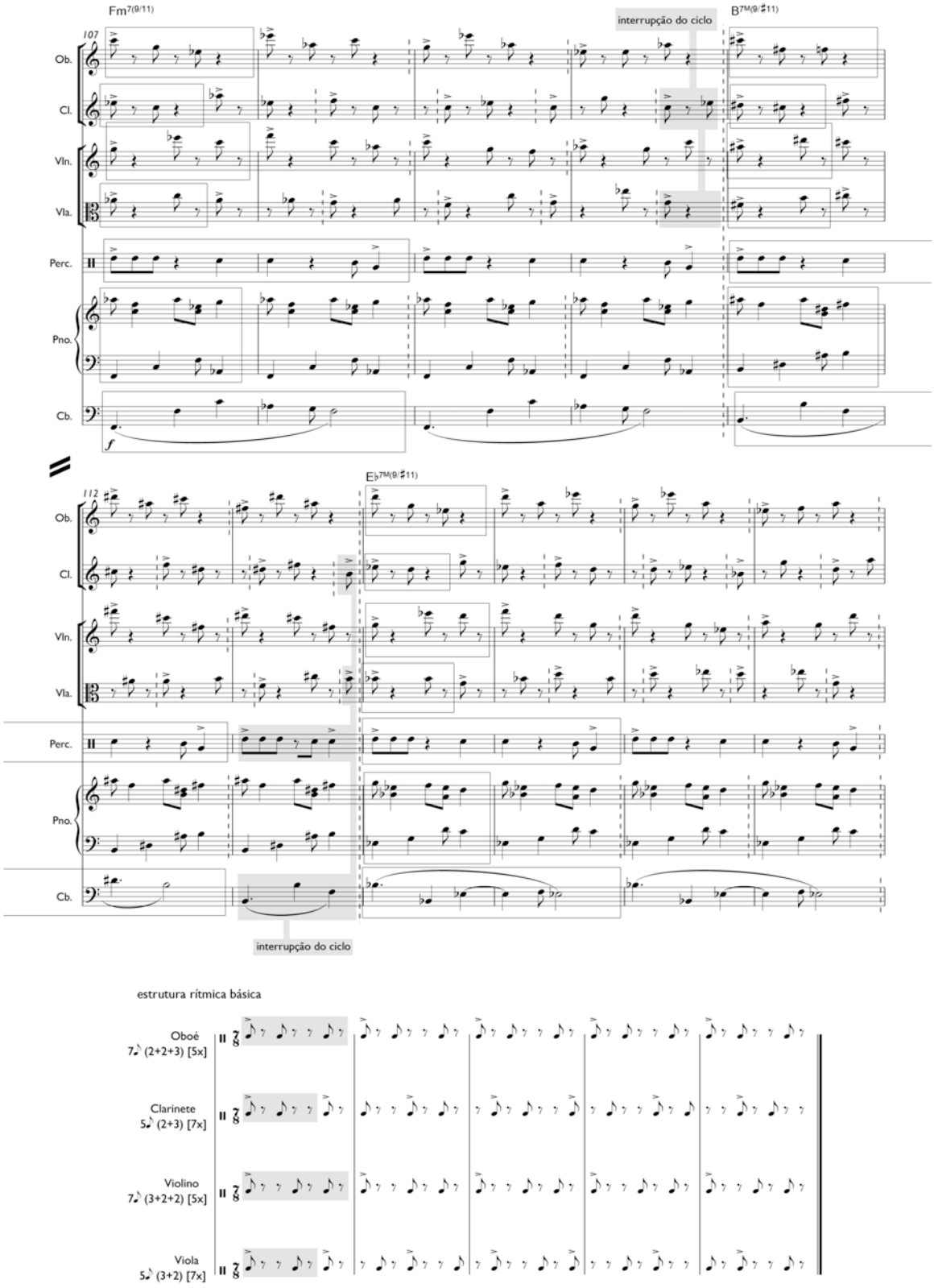


Figura 2 - estruturas cíclicas assimétricas em Garatujas, [107-117]

A figura 3 apresenta o esquema harmônico empregado em *Lamento.* A ideia para essa peça surgiu do anseio de trabalhar com o “motivo lamento”. Meu desejo

era escrever uma peça essencialmente cromática, cujo movimento melódico descendente fosse constante mas na qual o cromatismo descendente servisse apenas como estrutura de base. Assim, parti de um esquema harmônico composto por tetracordes e realizei uma condução de vozes onde sempre houvesse pelo menos uma nota sendo abaixada em meio tom. Minha ideia consistia não em tornar explícitos tais movimentos melódicos, mas antes em construir uma textura saturada desses movimentos, criando assim uma atmosfera de “lamentação”.

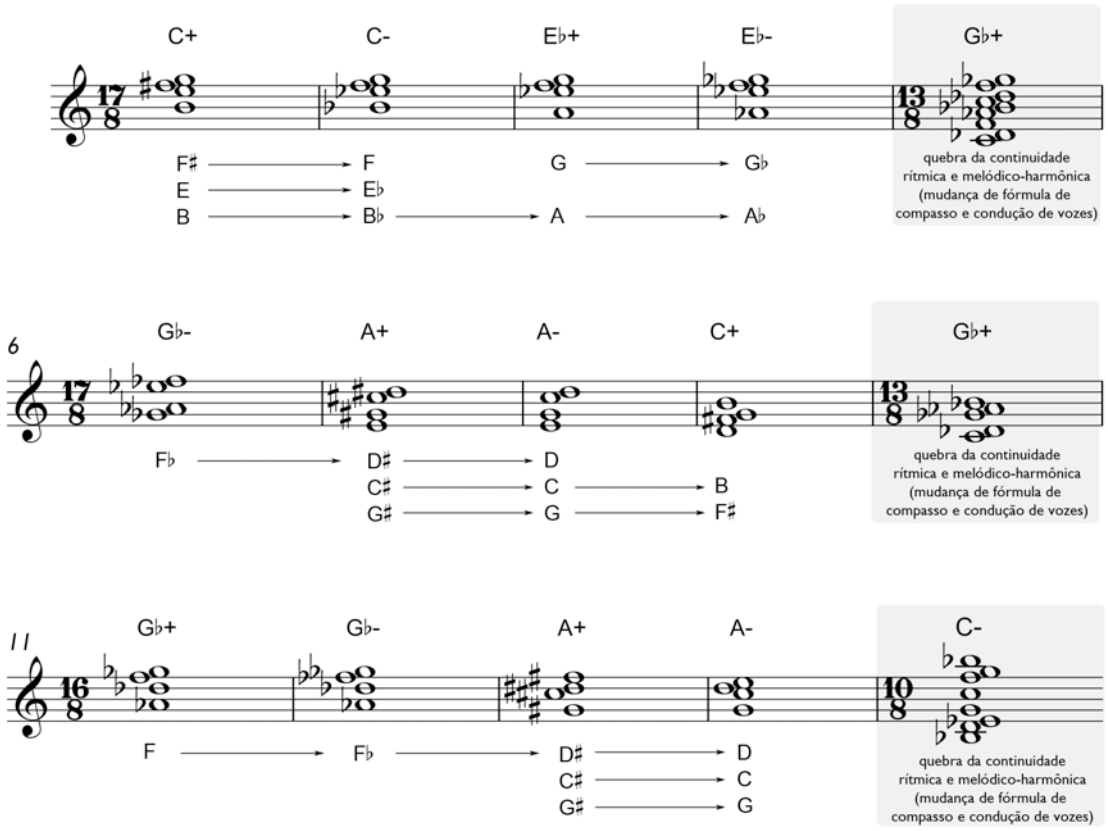


Figura 3 - esquema harmônico de Lamento, [1-15]

Em adição a esse esquema harmônico, optei por arpejar os tetracordes em sentido descendente e sobre esses arpejos utilizei um processo cíclico de permutação harmônica, pormenorizado na figura 4. Esse processo consiste em tomar as quatro notas do arpejo como um agrupamento de ordem definida, e a cada nova repetição do grupo, utilizar a nota subsequente como nota de partida. Tomei conhecimento desse processo de permutação nos meus estudos com o *Guitar Craft*,

escola internacional de violões na qual é uma ferramenta composicional chamada de *developing variations.*

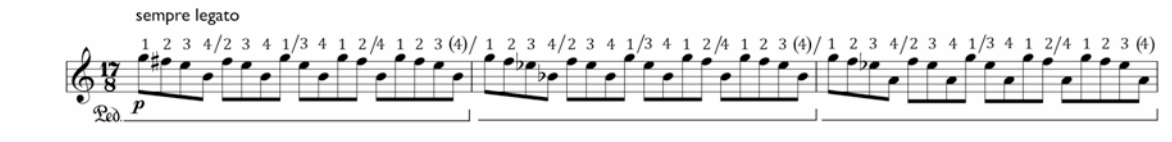


Figura 4 - permutação harmônica (developing variations) em Lamento, [1-3], piano

A figura 5 demonstra a utilização do mesmo processo em *Impulso:*

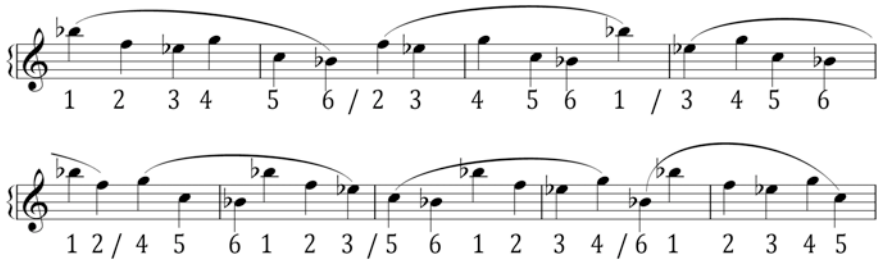


Figura 5 - permutação harmônica (developing variations) em Impulso, [22-30], vibrafone

A figura 6 apresenta o mesmo processo de permutação harmônica sendo utilizado como base para a seção final de *Presença*. O material harmônico gerado pelas *developing variations*, inicialmente reforçado pelo uníssono orquestral, vai sendo gradualmente abandonado por violino, viola, oboé, clarinete e vibrafone, num processo geral de saturação rítmica e harmônica da textura.

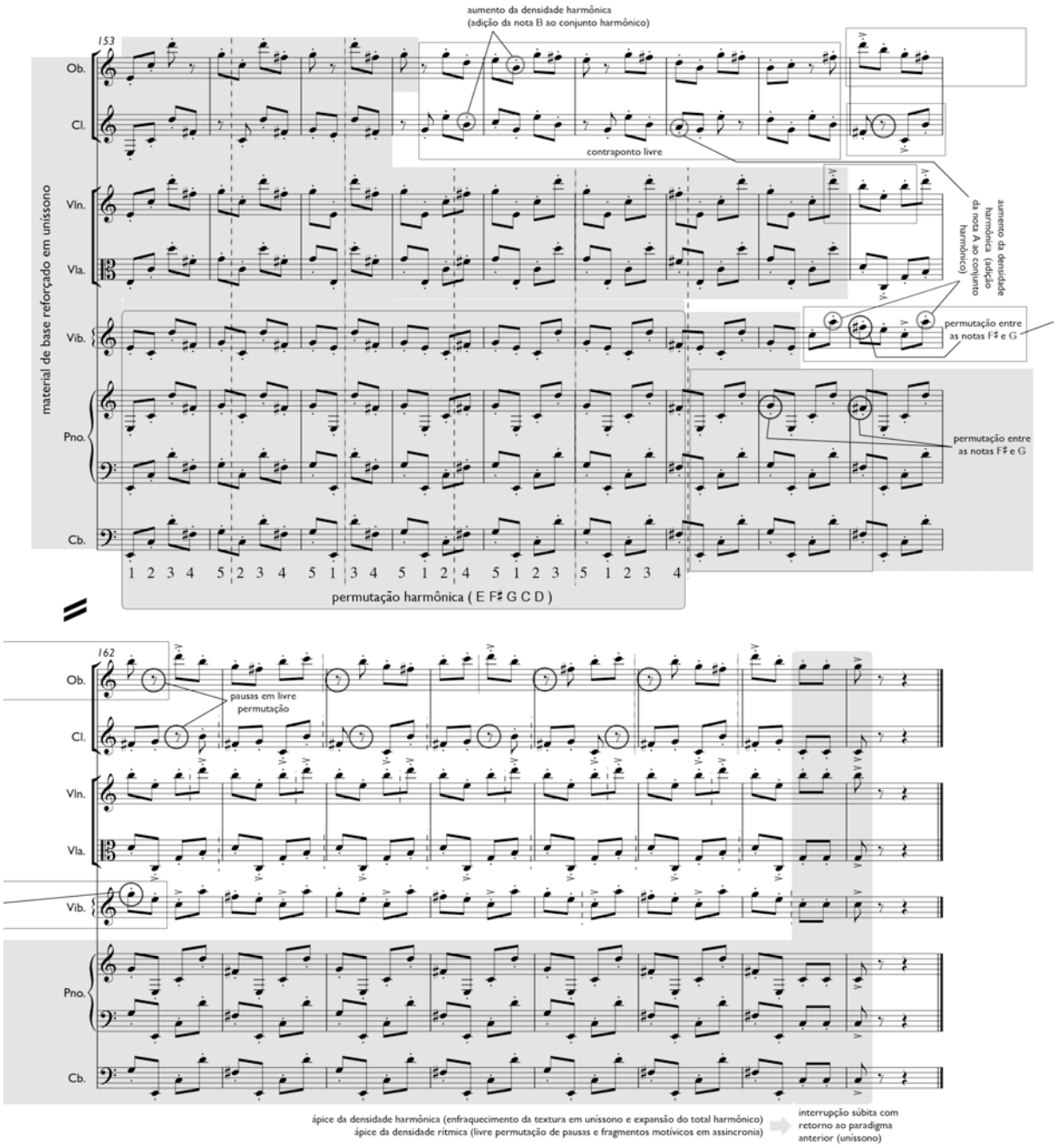


Figura 6 - developing variations e outros processos harmônicos em Presença, [153-169]

A figura 7 pormenoriza o processo cíclico de permutação tímbrica no qual a textura de melodia acompanhada é distribuída entre o efetivo instrumental, nota a nota. Desse princípio estrutural extraí o próprio título da peça em questão: *Mosaico*.

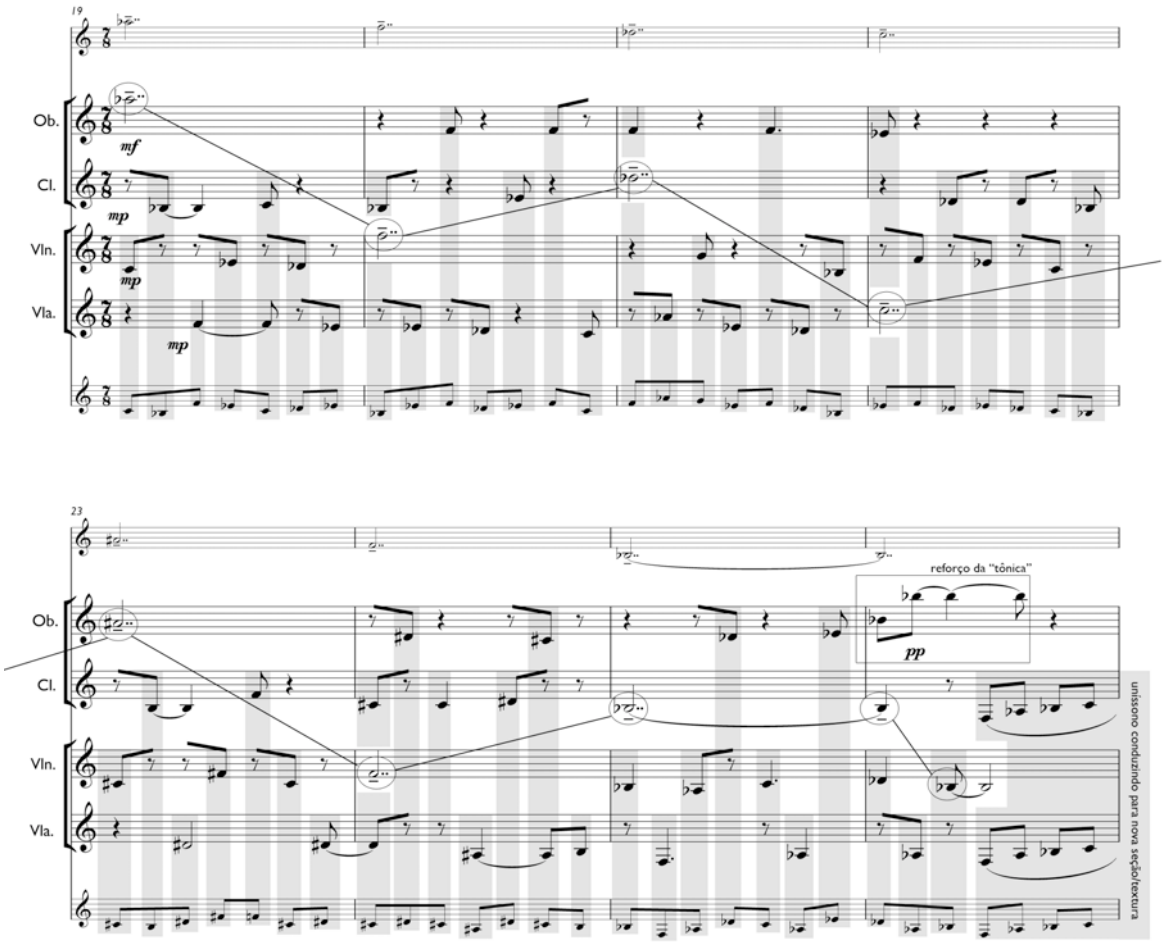


Figura 7 - processo de permutação tímbrica em Mosaico, [19-26]

A figura 8 mostra o mesmo processo sendo utilizado em *Presença.* Nesse peça, no entanto, piano e vibrafone apresentam em uníssono o material de base. Essa decisão compositiva tem por objetivo gerar uma textura de reforço tímbrico no lugar do esfacelamento textural de *Mosaico*. Além desse objetivo, julguei que a execução seria facilitada se um ou mais instrumentos conduzissem a pulsação, o que me traria menos dificuldades de realizar um trabalho de deslocamentos rítmicos e irregularidades métricas.

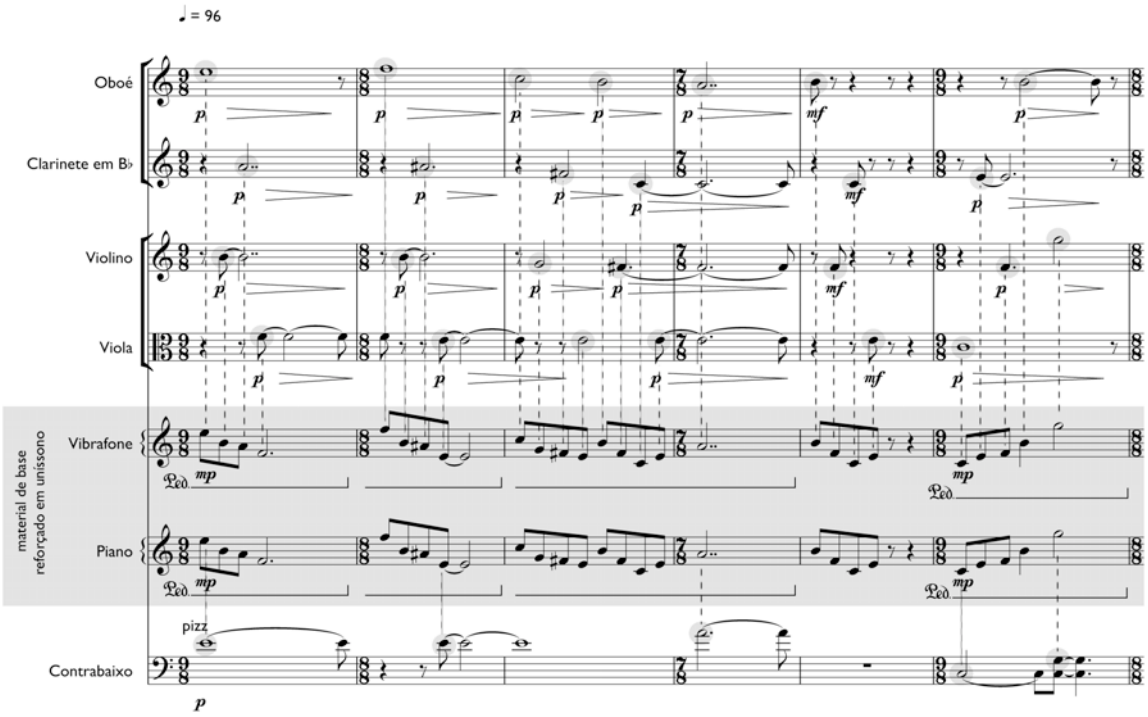


Figura 8 - processo de permutação tímbrica em Presença, [1-7]

A figura 9 demonstra o processo de combinação de claves rítmicas (estruturas de 2 e 3 pulsações) na criação dos materiais de base de *Lamento*. Foram considerados, na criação da nova clave, os ataques isolados de cada uma das claves de base.

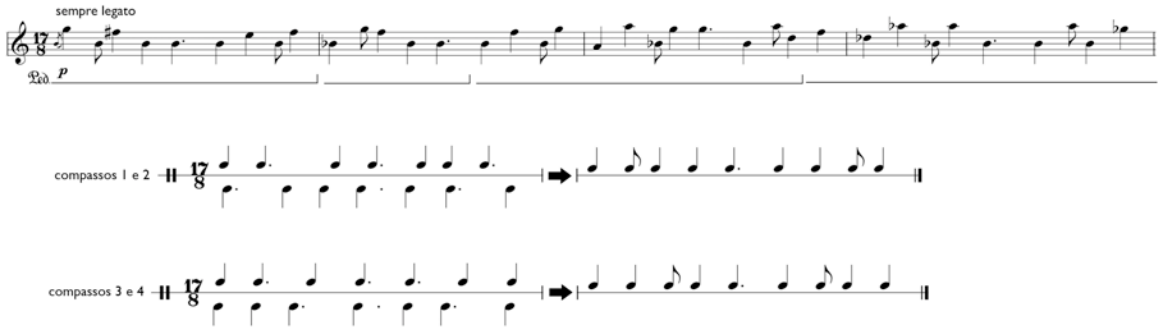


Figura 9 - combinações de claves rítmicas em Lamento, [1-4]

A figura 10 apresenta a utilização de claves (estruturas de 2, 3 e 4 pulsações) em *Presença*. Na seção em questão, as claves são utilizadas com

liberdade, havendo diversas quebras na estrutura rítmica preestabelecida, com o intuito de aumentar a variedade rítmica através da irregularidade métrica. Neste trecho, o material do piano é formado pela soma dos materiais de clarinete, violino e contrabaixo, e o material do vibrafone consiste em contraponto livre a partir dos materiais do oboé e viola, frequentemente reforçando-os em uníssono.

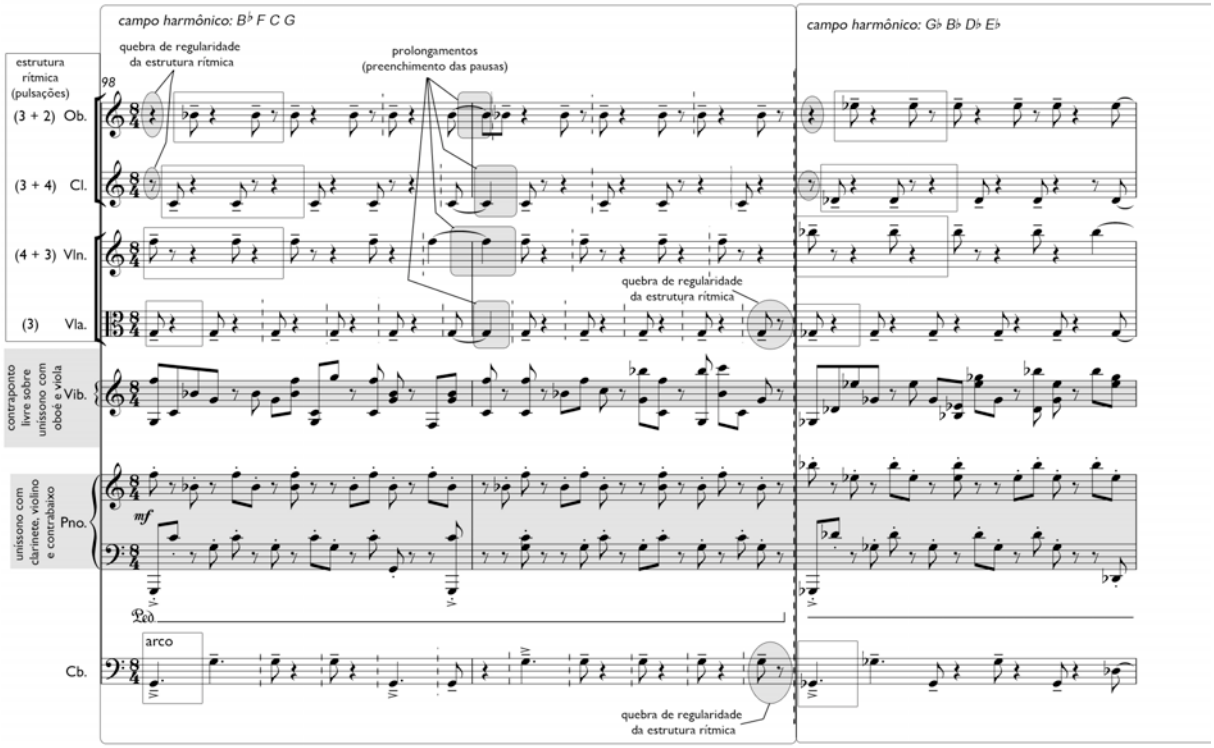


Figura 10 - processos rítmicos em Presença, [98-100]

A figura 11 apresenta o processo gradual de crescimento em *Lamento* e os processos específicos utilizados com esse intuito. Através da comparação dos compassos 1, 6, 11 e 16, é possível identificar a adição de camadas rítmicas e o aumento da densidade rítmica e harmônica se traduzem, em última análise, no crescimento global da peça. No [1] está explicitada a estrutura rítmica do vibrafone e os *developing variations* no piano. No [6], o vibrafone apresenta uma nova estrutura rítmica, mais movimentada - isto é, com maior assincronia entre as claves geradoras. O piano apresenta, mescladas numa mesma voz, a estrutura rítmica 3+3+2 contada em pulsações de colcheia e semínima, simultaneamente. No [11], essa estrutura está divida entre a voz superior (3+3+2 em pulsação de semínima) e

a voz inferior (3+3+2 em pulsação de colcheia). Essa separação das vozes aumenta a densidade estrutural deste compasso em relação ao [6]. No vibrafone, o aumento da densidade se dá através do uso de notas duplas, equivalentes aos ataques simultâneos entre as duas claves geradoras. No [16], ápice desse processo global de crescimento, o vibrafone apresenta a clave com maior movimentação rítmica e movimento melódico constante de maior amplitude intervalar desde o começo da peça. No piano, a clave rítmica de 3+3+2 pulsações de colcheia na voz inferior é substituída por uma estrutura rítmica de 5+4+3+2+1+1 pulsações de colcheia, gerando um contraponto rítmico mais assíncrono em relação à clave de 3+3+2 pulsações de semínima e, assim, aumentando a densidade e confirmando o crescimento global da peça. A dinâmica, $\boldsymbol{p}$ nos [1], [6] e [11], e $\boldsymbol{f}$ no [16], confirma o processo de crescimento.

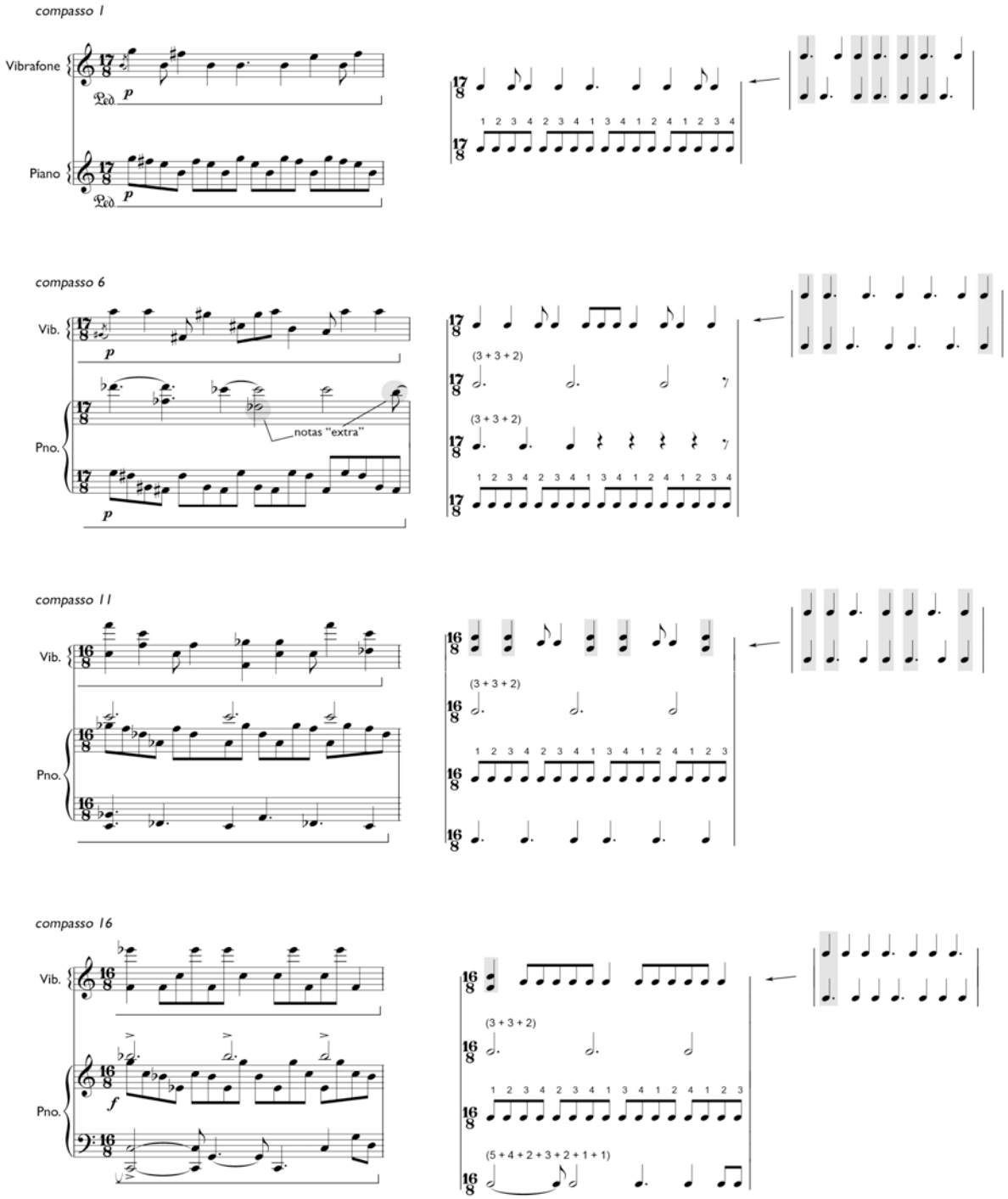


Figura 11 - processo gradual de crescimento em Lamento, [1, 6, 11, 16]

Na figura 12 é possível observar a utilização de variações graduais de dinâmica e registro como ferramenta de transição entre seções em *Garatujas*. Dos [118] a [121], os padrões cíclicos apresentados nas figuras 1 e 2 sofrem um *diminuendo* para ***p*** no [122]. Desse ponto em diante, há um deslocamento do

registro agudo para o extremo grave em todos os instrumentos, concomitante ao crescimento gradual do nível de dinâmica, configurando um processo global de transição entre diferentes texturas (do agudo em dinâmica ***p*** para o extremo grave em dinâmica ***f***). Desse mar de ressonâncias graves no qual a peça mergulha é que emerge o pedal Dó-Sol na viola e violino que será a base para toda a seção subsequente e que, posteriormente, sofrerá um processo de diminuição rítmica e deslocamento de registro até retornar ao material original do início da peça - as estruturas rítmicas cíclicas de 5 e 7 pulsações.

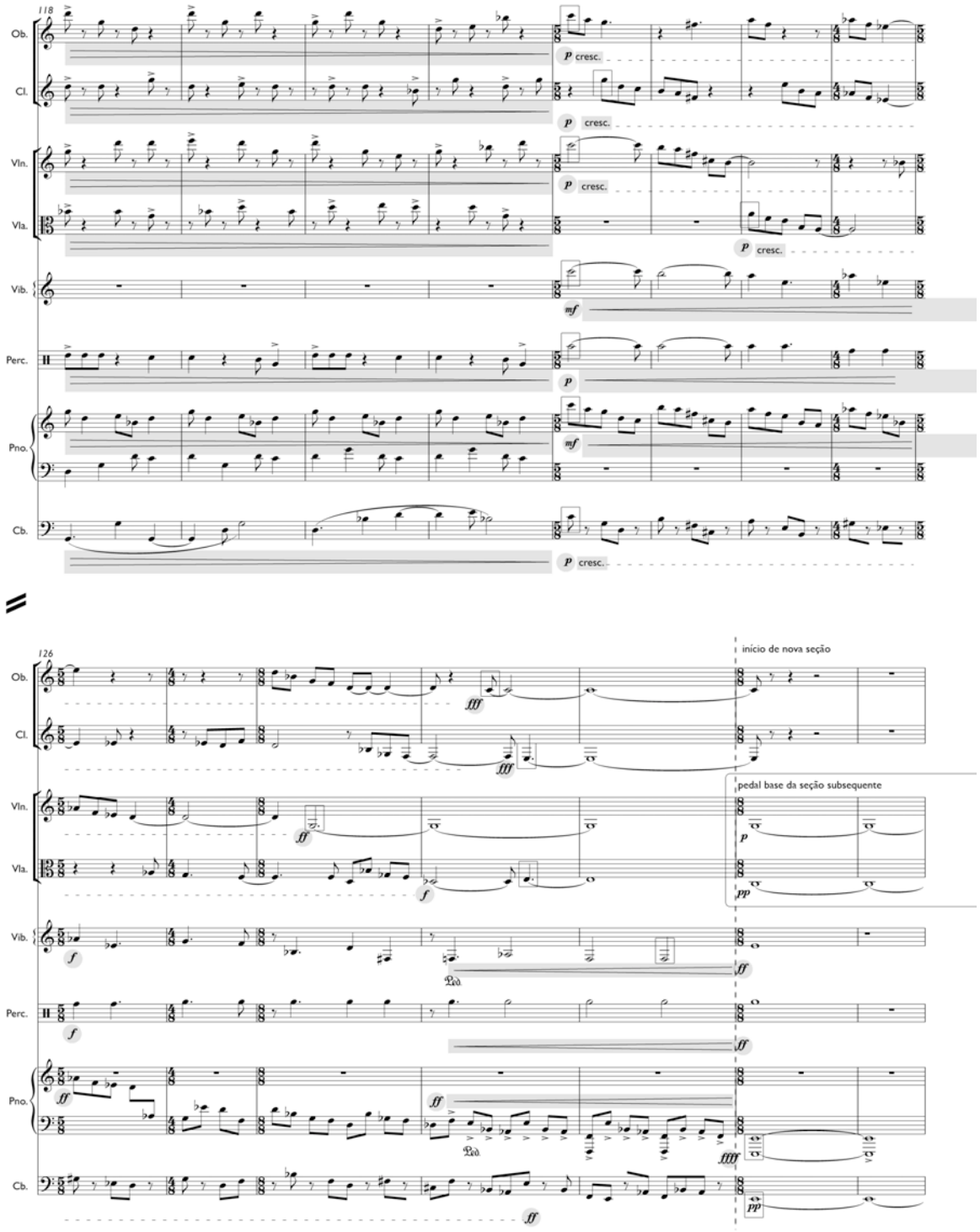


Figura 12 - processos graduais em transição de seção, Garatujas, [118-132]

Na figura 13 é possível observar dois pontos estruturais cruciais em *Breu*: a transição entre seções A e B, marcada pela entrada do clarinete e estabelecimento do contraponto entre clarinete e viola, e entre as seções B e C, marcada pela

entrada no registro extremo agudo do clarinete e da viola. *Breu* consiste, de modo geral, numa longa escalada de registro, indo do grave (contrabaixo pedal, surdo, piano, viola e clarinete no registro grave e extremo grave) ao agudo (piano, viola e clarinete no registro agudo e extremo agudo, pratos de ataque na percussão). As trocas entre seções são realizadas através de pontos específicos de crescimento de dinâmica, como portais de onde emergem as novas seções ([33/34] e [52/53]).

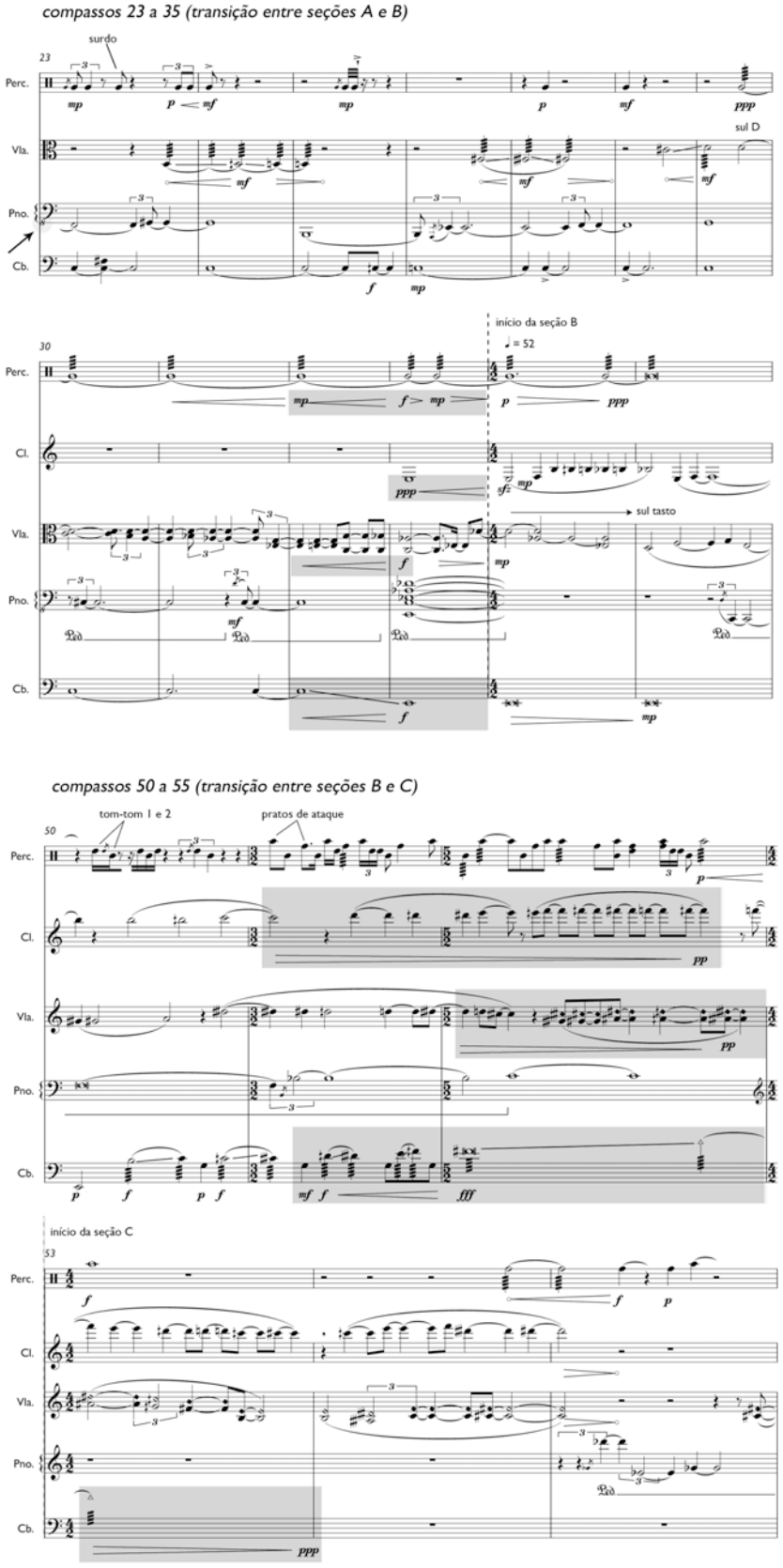


Figura 13 - processos graduais em transição de seção, Breu, [23-35] e [50-55]

A figura 14 demonstra a ampliação do conceito de processo gradual no tratamento da proporção áurea em *Breu.*

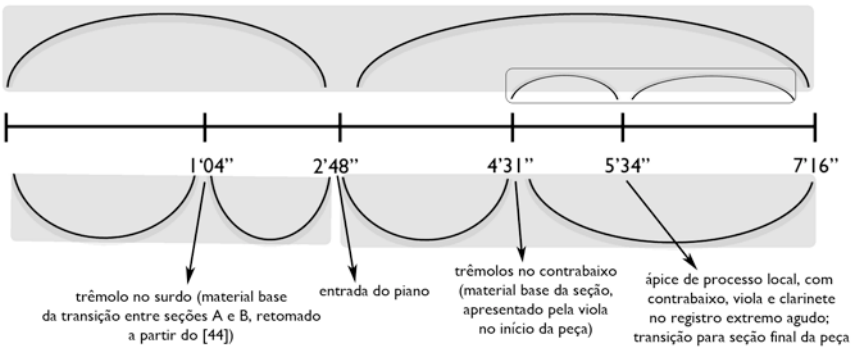


Figura 14 - utilização da proporção áurea em Breu

A figura 15 demonstra a ampliação do conceito de processo cíclico através do uso da série dodecafônica em *Breu.*

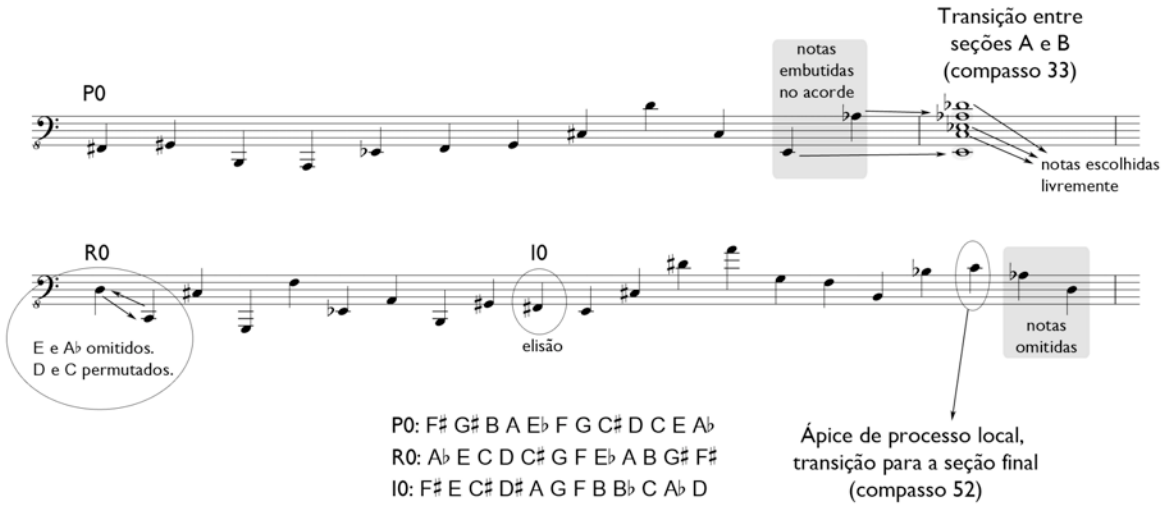


Figura 15 - utilização da série dodecafônica em Breu, piano, [22-52]

2.3 ASPECTOS ESTILÍSTICOS: *ECO*

O conceito de "eco" vem da minha participação, entre os anos de 2007 e 2008, na pesquisa de crítica genética sobre a obra de Armando Albuquerque, coordenada por Celso Loureiro Chaves. Durante um ano fui bolsista nessa pesquisa, debruçando-me sobre diferentes manuscritos do *Trio nº2* de Albuquerque.

Percebi que, a despeito das muitas modificações entre a versão-mãe da peça -

isto é, a versão mais antiga e, neste caso, tomada como referência para o processo de investigação - a maioria dos trechos alterados posteriormente trazia consigo resquícios identificáveis das versões anteriores - um contorno melódico, uma harmonia de base, o uso de um motivo específico. O conceito de “eco” foi cunhado referindo-se a um material musical encontrado na versão reescrita que possui relação concreta identificável com a versão-mãe.

“Eco” será entendido no presente trabalho como um vestígio de determinado material ou procedimento musical, seja ele identificado a partir de análise do texto musical ou de informações fornecidas pelo compositor através de memórias ou anotações.

2.3.1 Eco interno

“Eco interno” refere-se a um material musical identificável comum a duas fontes dentro de uma mesma obra. No caso de *Eco em* Horizonte, pode referir-se a um material recorrente dentro de uma das 7 composições ou compartilhado entre duas ou mais composições. Trata-se de uma abordagem mais flexível da ideia de reutilização de materiais, pois não diz respeito apenas à reincidência de materiais musicais concretos, mas também de estruturas e procedimentos específicos. O eco interno pode ocorrer dentro de uma mesma peça ou entre peças diferentes.

A figura 16 mostra o eco interno a partir dos trêmolos na viola e no contrabaixo em *Breu*.

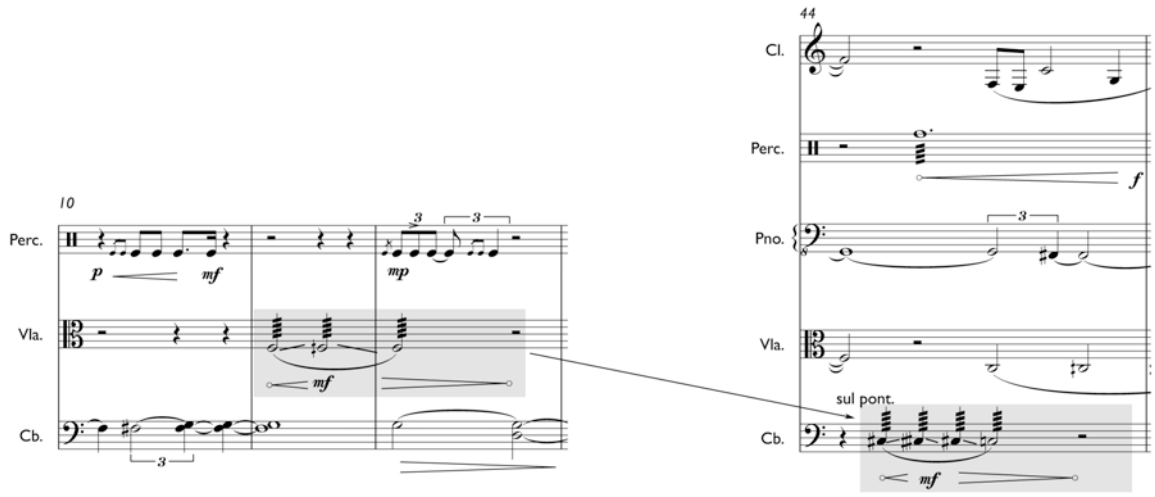


Figura 16 - eco interno em Breu, [10-12] e [44]

A figura 17 apresenta o eco interno ocorrendo a partir da permutação de solistas em *Espaço*. O material melódico é apresentado no oboé e posteriormente no violino no início da peça, para ser então reexposto no final da peça no contrabaixo.

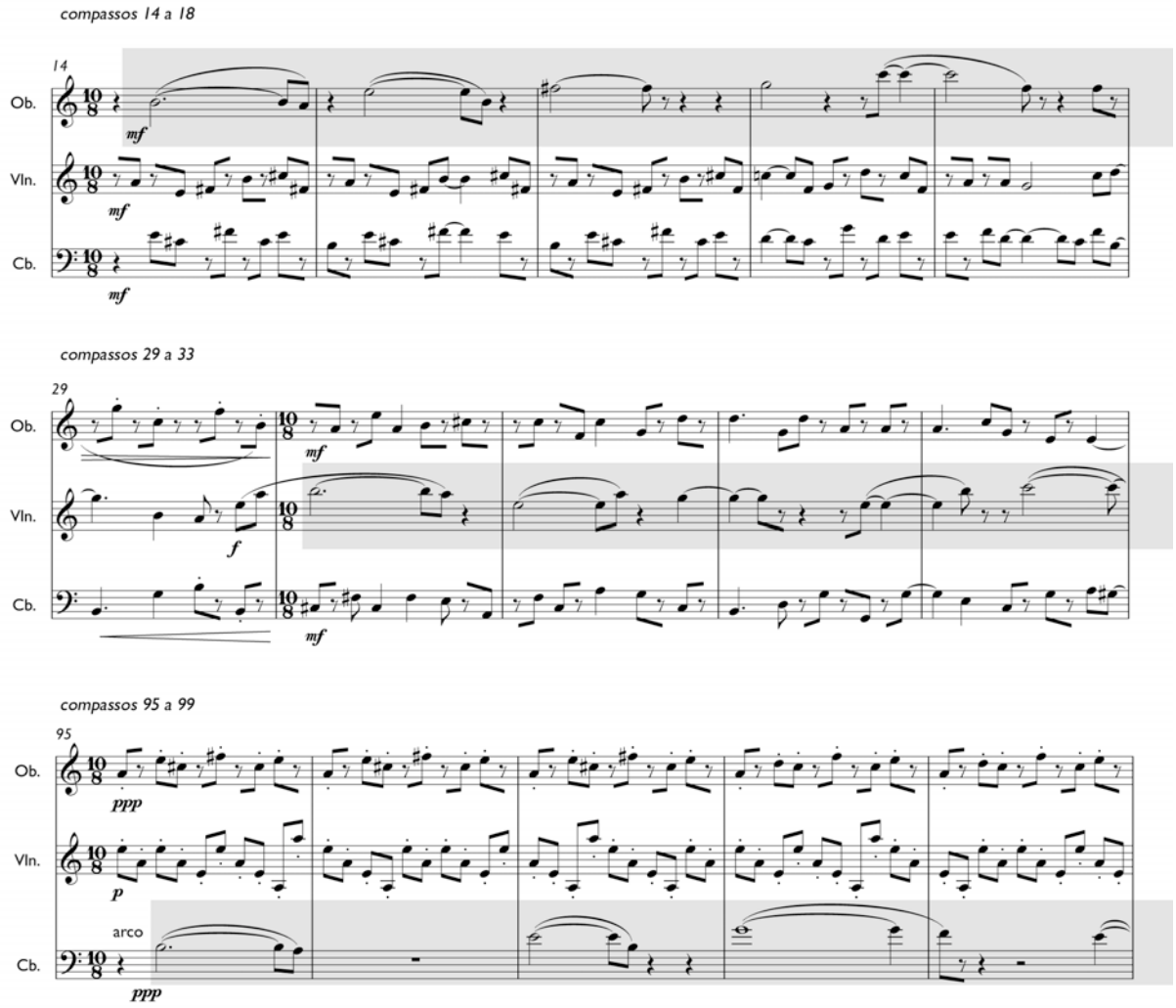


Figura 17 - eco interno através de permutação tímbrica em Espaço, [14-18], [29-33] e [95-99]

A figura 18 apresenta o eco interno ocorrendo a partir da reutilização de uma clave rítmica específica em *Impulso*. Essa clave é apresentada pelo contrabaixo no começo da peça, compartilhada entre contrabaixo e vibrafone a partir do [48], e utilizada na seção homorrítmica que se inicia no [77].

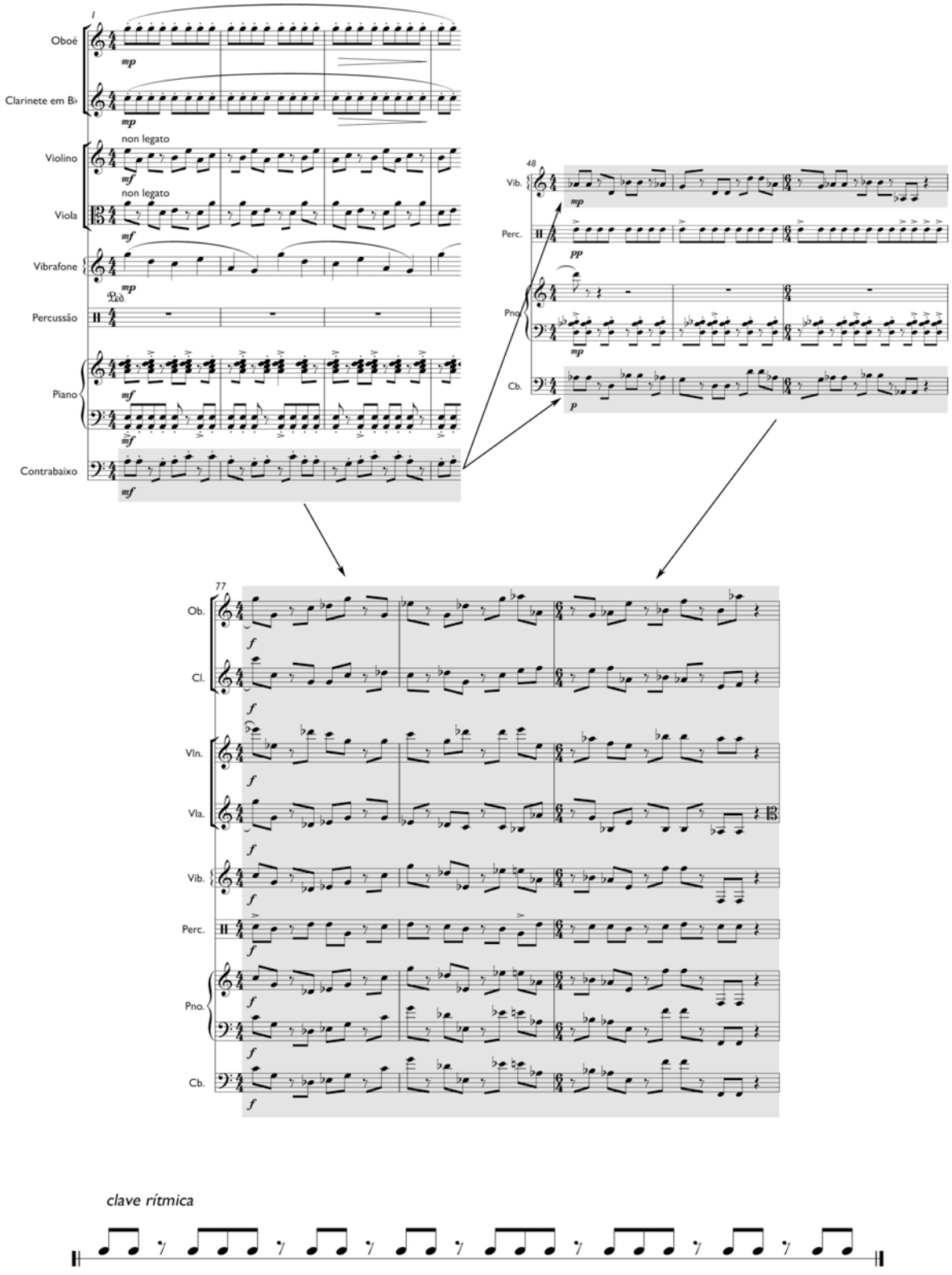


Figura 18 - eco interno através de recorrência de clave rítmica em Impulso, [1-4], [48-50] e [77-79]

A figura 19 demonstra uma ocorrência mais sutil de eco interno dentro de uma mesma peça. O material apresentado no piano e vibrafone no [30] de *Presença* é

base do material da seção homorrítmica do [43] e da seção final da peça. Esse material, apesar de modificado nas duas reexposições mencionadas, mantem seu perfil melódico e harmônico suficientemente preservado para ser considerado um eco do [30].

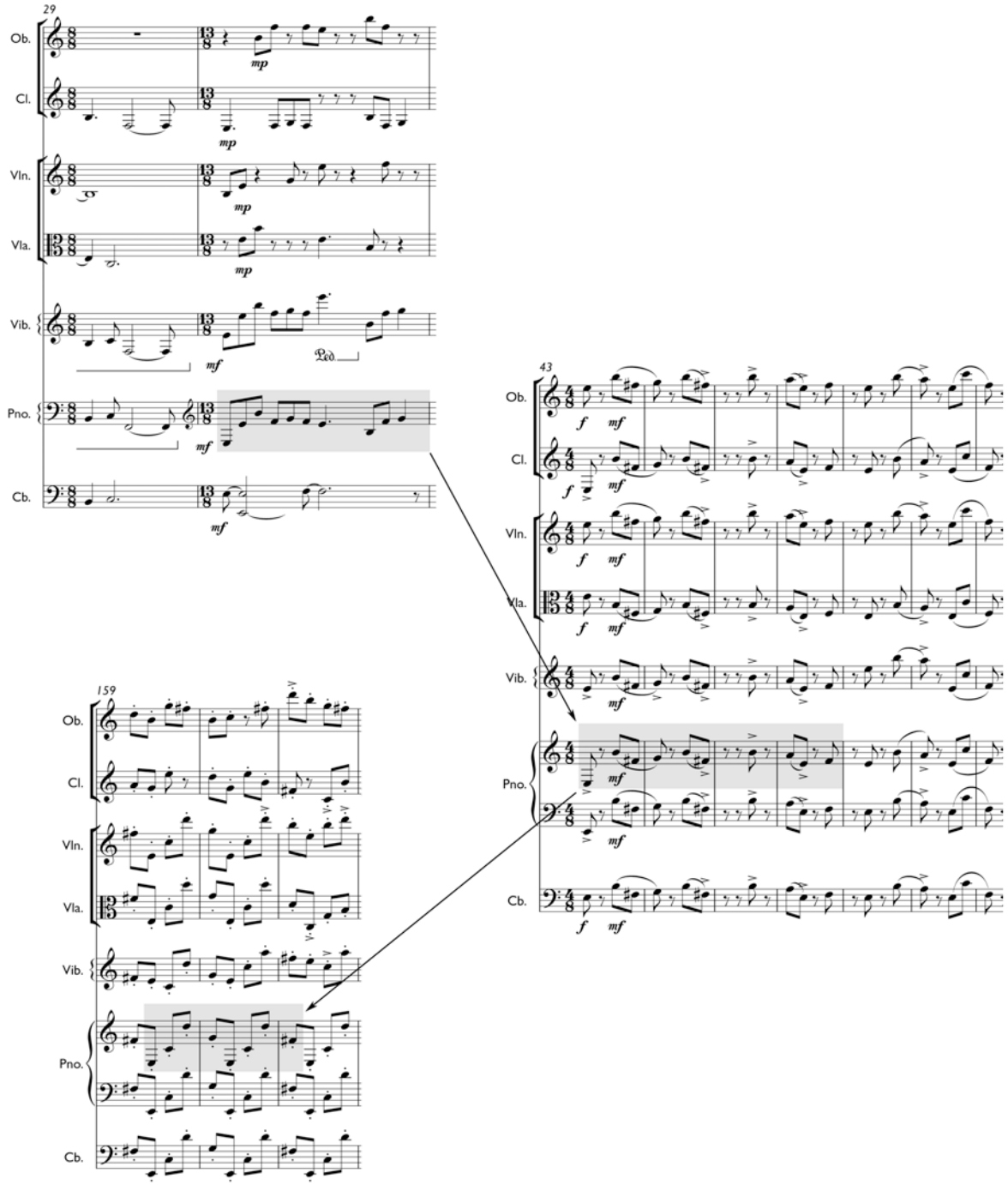


Figura 19 - eco interno em Presença, [29-30], [43-49] e [159-161]

Como exemplo de eco interno ocorrendo entre as sete peças de *Eco em Horizonte*, aponto técnicas já mencionadas nos exemplos anteriores, geradoras de materiais muito característicos que deixam seus vestígios ao longo do ciclo: as *developing variations*, os processos de permutação tímbrica e o reforço de material de base em uníssono com material homorrítmico harmonicamente divergente colorindo a textura. Além destas, *hoquetus* e cânone são técnicas suficientemente exploradas ao longo do ciclo para serem consideradas geradoras de ecos internos.

Nesse sentido, também configura eco interno a recorrência das principais características rítmico-harmônicas de *Eco em Horizonte*:

- divisão rítmica binária;
- variação métrica constante sob pulsação fixa;
- harmonia essencialmente triádica (baseada principalmente nos arquétipos $X^{7}M^{(\sharp 11)}$ e Xm^{11}), com utilização eventual de arquétipos como *all-interval tetrachords* (0,1,4,6 e 0,1,3,7).

Finalmente, o eco interno ocorre também a partir da reutilização literal de materiais, conforme exemplificado na figura 20:

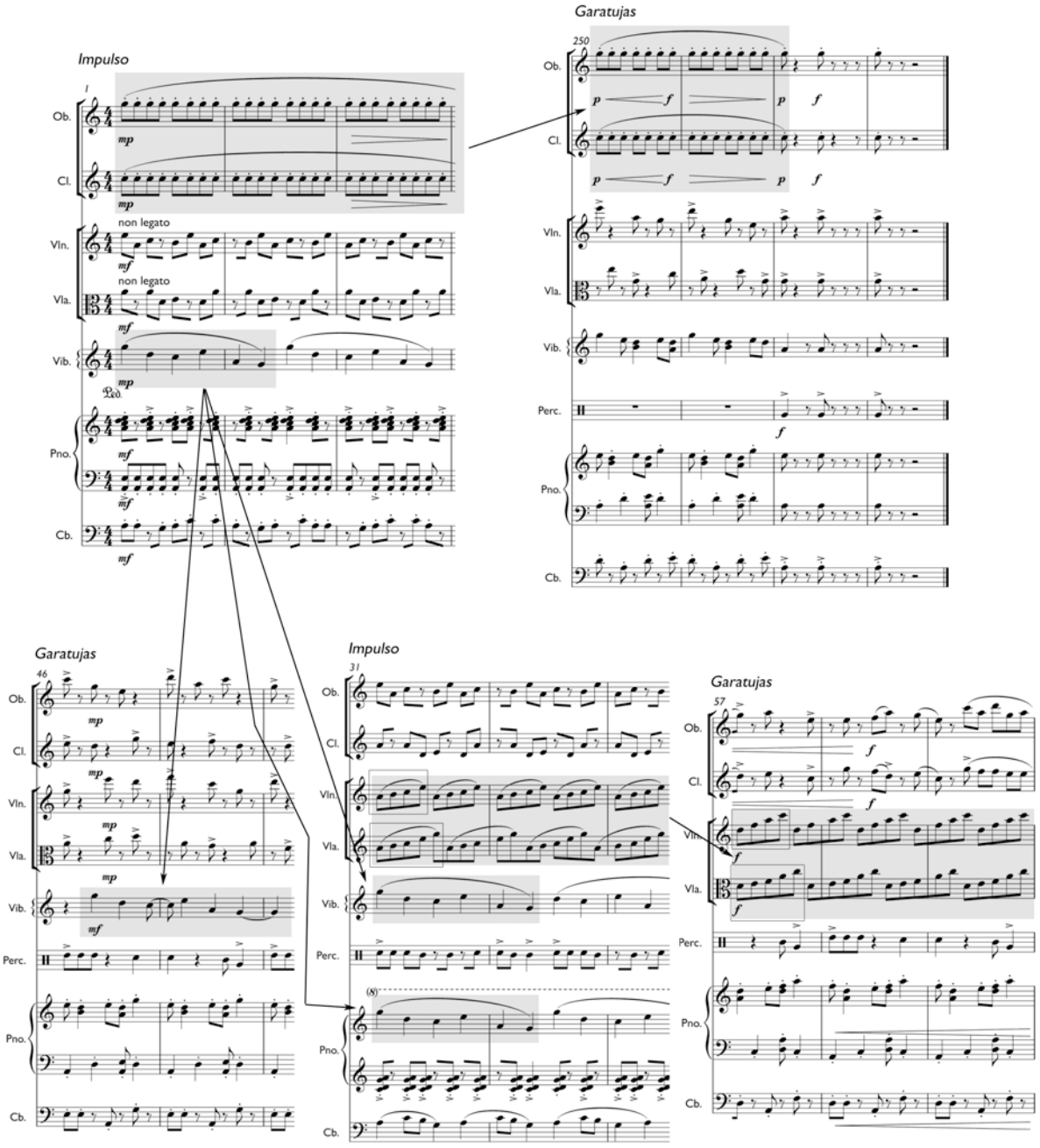


Figura 20 - eco interno através de reutilização literal de materiais em Garatujas e Impulso

2.3.2 Eco externo

"Eco externo" refere-se a reminiscências de outros repertórios. Trata-se de uma abordagem mais flexível da noção de apropriação de materiais, uma vez que não diz respeito apenas a peças ou materiais musicais específicos, mas também a procedimentos apreendidos de ou inspirados em diferentes estilos ou culturas e

incorporados ao trabalho de forma menos explícita.

Para Steve Reich, “é possível criar uma música de sonoridade particular sob a luz do conhecimento de *estruturas* não-ocidentais” (REICH, 2002, p.71).

> A influência exata de [...] qualquer ideia estrutural é muito sutil e age de maneiras imprevisíveis. É possível estudar a estrutura rítmica de música não-ocidental e deixar que esse estudo leve para onde quer que seja, e ao mesmo tempo continuar usando instrumentos, escalas, e quaisquer outros sons com os quais se tenha crescido. Isso gera a situação interessante da influência não-ocidental acontecendo no pensamento e não no som. (Ibid., p.71)

Essa apropriação conceitual proposta por Reich tem grande afinidade não apenas com a ideia de eco externo, mas também com a “integração do outro” (TAYLOR, 2003, p.92) descrita nos trabalhos de autores como Stephen Andrew Taylor e Clifton Callender sobre o estilo tardio de György Ligeti. Taylor parte do motivo composto por uma linha cromática descendente “encontrada em muitos trabalhos recentes – uma espécie de sinal que Ligeti chama de ‘motivo Lamento’” e que “carrega uma semelhança supreendente com os lamentos fúnebres da Transilvânia” (Ibid., p.92) De acordo com Callender, “o uso de figuras cromáticas descendentes em um lamento musical expressando tristeza ou luto tem uma longa [...] tradição na música ocidental” (CALLENDER, 2007, p.1). Nesse sentido, Taylor observa que Ligeti, de maneira geral, trabalha criando

> conexões com sua própria herança – as tradições da música de concerto ocidental e da sua Hungria natal. As culturas que parecem tê-lo marcado de modo mais duradouro, ritmicamente – as músicas caribenha e africana, particularmente – aproximam-se das métricas complexas da música dos Bálcãs. (TAYLOR, 2003, p.92).

Ligeti apropriou-se também de elementos do jazz, influência reconhecida abertamente por ele próprio, especialmente a partir dos trabalhos de Thelonius Monk e Bill Evans (TAYLOR, 2003, p.91; CALLENDER, 2007, p.1). Segundo Callender, tal influência é aparente na sua linguagem harmônica, com o uso de estruturas baseadas no arquétipo do acorde de sétima maior ($X^{7}M$) ou menor com sétima (Xm^{7}), ou em indicações como “com suingue” ou “como jazz” (Callender, 2007, p.1).

Durante a composição de *Eco em Horizonte,* busquei construir atmosferas de colorido harmônico a partir da reinterpretação de estruturas harmônicas relativamente simples e com as quais eu já estivesse habituado a trabalhar, tais

como escalas diatônicas, escalas pentatônicas, estabelecimento de centros tonais, arquétipos cordais $X^{7}M^{(\sharp 11)}$ e Xm^{11}. No meu entendimento, essa abordagem harmônica é uma das principais responsáveis pela evocação de ecos externos no aspecto harmônico.

No que diz respeito ao aspecto rítmico, as estruturas cíclicas polimétricas pormenorizadas nas figuras 1 a 3 podem ser consideradas uma apropriação estrutural de elementos característicos da música do *King Crimson* e da música africana de modo geral. Nesse sentido, também é possível afirmar que o *hoquetus* medieval foi, em certa medida, o ponto de partida do meu interesse por ritmos complementares, interesse esse que se aprofundou no contato com a música do *King Crimson* e me levou, em última análise, à utilização de processos de permutação tímbrica (ver figura 7). Já a linguagem rítmica predominantemente aditiva pode ser vista como integrando inspirações de duas fontes distintas. Por um lado, há a utilização de claves rítmicas compostas por combinações de grupos de 2 e 3 pulsações remetendo à concepção rítmica da música caribenha. Por outro lado, credito à música indiana o meu interesse por trabalhar com estruturas de talas rítmicas irregulares. Stephen Taylor, discorrendo sobre as relações entre a música de György Ligeti e a polirritmia da música africana, outra importante fonte de inspiração para este trabalho, observa que “métrica é apenas um ritmo extremamente simples espalhado em larga escala” (TAYLOR, 2003, p.86). Essa afirmação veio ao encontro do meu interesse por estruturas rítmicas de métrica irregular, confirmando uma abordagem onde metro e ritmo se confundem e que busquei expressar através da constante alternância de fórmula de compasso. A respeito da questão rítmica na música africana, Simha Arom afirma que “a métrica musical não possui uma condição independente [do ritmo]” (Arom, 1991, APUD Taylor, 2003, p.86). Nesse sentido, a abordagem rítmica de *Eco em Horizonte* carrega consigo os ecos das práticas musicais nas quais é inspirada.

A noção de “eco externo” não implica necessariamente o estudo profundo e sistemático de todos os aspectos de uma prática musical específica nem, por outro lado, no comportamento descrito por Steve Reich como simples “imitação do som” em busca de uma “música exótica” (REICH, 2002, p.70). “Eco externo” diz respeito, em última análise, a uma busca por deixar-se permear e apreender naturalmente os múltiplos sons, estruturas e procedimentos musicais que estão à nossa disposição

graças, principalmente, à internet. Nesse sentido, John Adams, refletindo sobre sua estética compositiva, observa a importância do acesso a múltiplas práticas e tradições musicais na construção da sua identidade musical:

> Você sabe o que faz com que minha música seja como é? É que não houve um único período em que tenhamos [Adams e sua família] escutado somente música clássica ou somente jazz. Nós ouvíamos de tudo. [...] É assim que minha experiência musical, isto é, de estar sensível à música, se faz. Cresci ao longo de um período em que se podia escutar de tudo, pois tudo estava registrado, e isso vai continuar no próximo milênio. Eu costumo surfar na Internet todo o tempo e posso andar por tudo. (Lelong,1996, p.15-29)

3 PEÇAS

Na busca pela continuidade do ciclo, concebi as sete peças como diferentes movimentos de uma única composição, de maneira que todas pudessem ser executadas como peças autônomas, sem a necessidade de execução do restante do ciclo para contextualizá-las. Assim, as peças poderiam ser incluídas em recitais e concertos diversos, mas quando realizadas em sequência construiriam uma rede fluida de inter-relações que aprofundaria sua força dramática.

Uma de minhas decisões de base consistiu em equilibrar a hierarquia entre os instrumentos, atentando para a distribuição igualitária de papéis de destaque. Minha intenção era tratar o *ensemble* como um organismo, ressaltando a importância da coletivo. Assim, ainda que algum instrumento ou subgrupo seja momentaneamente tratado como solista, ele é um solista que emerge do grupo de câmara e para ele invariavelmente retorna. Steve Reich aponta que “as músicas africana de percussão e balinesa de baquetas são, basicamente, música coletiva” (2002, p.69), e acredito que foi desse eco inconsciente que surgiu minha decisão de iniciar e encerrar o ciclo utilizando todo o efetivo instrumental, buscando reforçar e explicitar a caracterização do conjunto de câmara como um organismo único.

Ainda nessa busca de equilíbrio instrumental, decidi incluir na seção central do ciclo outra peça em *tutti.* Definidos estres três momentos-chave em *tutti*, as demais peças tiveram sua instrumentação planejada de modo que cada instrumentista executasse cinco peças. Isso facilitaria questões como tempo de ensaio e cachês. Por outro lado, busquei a diversidade de combinações instrumentais dentro desses parâmetros pré-estabelecidos. *Eco em Horizonte* é composto por:

- um duo (*Lamento*, para piano e vibrafone)
- um trio (*Espaço*, para oboé, violino e contrabaixo)
- um quarteto (*Mosaico*, para oboé, clarinete, violino e viola)
- um quinteto (*Breu,* para clarinete, viola, piano, percussão e contrabaixo)
- três septetos (*Impulso, Presença* e *Garatujas*, para oboé, clarinete, violino, viola, piano, percussão/vibrafone e contrabaixo)

Impulso abre o ciclo propondo possiblidades texturais que serão exploradas no

decorrer de *Eco em* Horizonte, apoiado numa pulsação clara e estável. Essa peça é o impulso rítmico primordial do qual as outras peças emergem.

Espaço, a segunda peça do ciclo, joga com diferentes maneiras de preencher o espaço musical a partir de uma instrumentação de registros extremos: violino e oboé, instrumentos de registro agudo, e contrabaixo, de registro extremo grave.

Lamento é uma peça de caráter lírico e ambiente esparso, cujo movimento melódico predominantemente descendente é alusivo ao “motivo lamento”.

Em *Presença* o conjunto de câmara é tratado como um grande organismo, explorando a ideia de uníssono através do piano e vibrafone como fios condutores de linhas melódicas que são coloridas com os demais instrumentos.

Breu é a peça mais escura e lenta, quase estranha à estética do ciclo. Posicionei essa peça aproximadamente no ponto da seção áurea da duração total do ciclo porque ela é como um poço, no qual o ciclo se afunda e do qual emerge num delicado recomeço. Assim, ela também potencializa o colorido e a delicada leveza da peça seguinte, *Mosaico*, que, por sua vez, assemelha-se a *Espaço*, por possuir andamento moderado e trabalhar com a textura de melodia acompanhada. No entanto, em *Mosaico,* o princípio é exatamente o oposto de *Lamento*: a saturação do espaço musical através da convergência de registro dos quatro instrumentos e da complementaridade rítmica dentro de linhas melódicas. A constante alternância de registro e função entre os quatro instrumentos sugere a fragmentação melódica e tímbrica que originou o nome da peça.

Garatujas é um encerramento celebratório, peça de andamento rápido e forte caráter rítmico. Trata-se de um emaranhado de fragmentos melódicos e rítmicos, construindo uma textura colorida e movimentada.

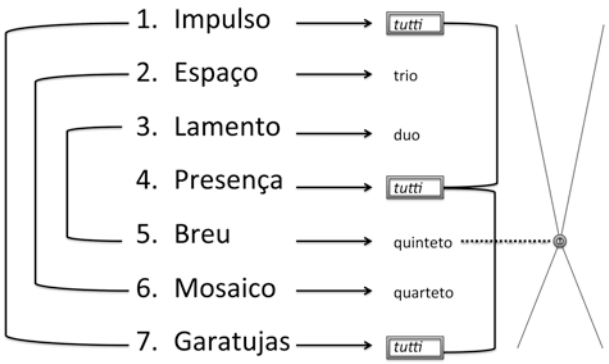


Figura 21 - simetria e proporções em Eco em Horizonte

4 *PRESENÇA* ASSIMILADA: AS AQUARELAS

À medida em que eu trabalhava nas peças e percebia de que modo concretizavam-se em música os aspectos técnicos e estéticos que eu buscava, uma ideia foi se mostrando cada vez mais pertinente. Quando tinha aproximadamente metade do repertório já composto, decidi contar com a colaboração de um artista plástico que criasse a identidade visual do projeto, dentro de um universo estético que corroborasse visualmente os principais aspectos conceituais de *Eco em Horizonte*.

A internet foi a ferramenta utilizada na busca por um artista, preferencialmente local, que trabalhasse nesse universo estético e conceitual próximo ao meu próprio, e me surpreendi ao conhecer o *blog* de Gaby Benedyct.

Figura 22 - Red (2010) 21x30cm

As cores exuberantes e a movimentação intensa foram os aspectos que imediatamente capturaram minha atenção. Além destes, o gestual evocando a escrita japonesa e a técnica de aquarela sobre papel *canson* foram, para mim, os perfeitos ecos de outro lugar e outro tempo, os “ecos externos” cuja apropriação eu perseguia com afinco já há algum tempo.

Figura 23 - Blue (2010) 18x14,5cm

A abundância de gestos e traços me levou a entender as construções contrapontísticas das minhas peças também como um emaranhado de pequenas garatujas. Transcrevo o texto do *blog* de Benedyct que revela sua inesperada afinidade com meu trabalho:

> Retornei às aquarelas. Agora com a força da iluminação de ter chegado num ponto que considero uma definição. Baseada no gesto do Kanji, a escrita oriental, encontrei um ponto de partida e processo, onde se inclui a própria filosofia oriental, uma atitude de meditação e reflexão que se traduz nos gestos e na construção da imagem. Durante esta delicada construção, que se inicia por um gesto ou alguns gestos que fundamentarão toda a direção do trabalho, vão sobrepondo-se as manchas de onde fluem maiores ou menores garatujas, pseudokanjis cujo significado é indizível, mas nem por isso deixam de tê-lo. As sobreposições vão avançando lentamente, num diálogo de percepção e resposta entre a imagem que vai surgindo a cada novo elemento, baseado principalmente nestas linhas carregadas de expressão e identidade. O objetivo é organizar estes elementos com ritmos variados entre suavidade e interrupções precisas, acumulações densas contrapostas a elementos

> que se diluem no espaço na busca de alcançar o silêncio reconfortante após o embate de tanta informação. Fruto de muitas reflexões a respeito de aspectos formais de diferentes técnicas, onde predomina um hibridismo entre as manchas e veladuras da pintura com as linhas de desenho e da escrita, acaba-se por concluir que estes trabalhos encontram-se no limiar de ambas as técnicas, aproveitando-se de ambas e não sendo nenhuma, apenas sendo o que são: aquarelas. (Benedyct, 2010)

Figura 24 -Blue p (2010) 9x9cm

Benedyct observa que é necessária “uma precisão leve e sutil para fazer nascer linhas dinâmicas e as luzes do trabalho”, explicitando o vínculo inconsciente entre nossos trabalhos: “permanecem assim os elementos já estudados: gesto, transparência, sobreposição de camadas, equilíbrios de composição e muita reflexão sempre! Estou realmente feliz de ter alcançado tal solução, pela primeira vez em muito tempo” (Ibid.).

A expressão escolhida por Benedyct, “pseudokanjis”, aproxima sua produção da minha intenção de incorporar elementos e procedimentos de outras práticas musicais. Pseudo, aqui, deve ser entendido sem qualquer carga pejorativa, como uma respeitosa apropriação na qual os elementos típicos de uma prática específica são recontextualizados. Foi assim, por exemplo, que concebi a utilização de estruturas polimétricas, as quais conheci a partir do trabalho do *King Crimson*, do trabalho pedagógico do seu guitarrista, Robert Fripp, e da música tradicional africana (em especial, a música congolesa dos pigmeus *babayek*) e, de certo modo, também

da música caribenha (em especial, princípios estruturais rítmicos da música cubana).

A música cubana, juntamente com a música clássica indiana, foram as principais fontes de inspiração para o trabalho com talas ou claves rítmicas. Essas estruturas foram utilizadas com o intuito de organizar o impulso rítmico. Trabalhar com divisão métrica binária foi um meio de desenhar uma espécie de grade na qual estruturas rítmicas predominantemente aditivas fossem distribuídas, numa abordagem que entendo como muito próxima do anseio de Benedyct em “organizar ritmos” em suas aquarelas, e que a artista atingiu, em grande parte, através da apropriação de elementos da escrita oriental.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: LUZES NO *BREU*

Eco em Horizonte representa um momento pessoal de consolidação de questões técnicas e estéticas. Além de refletir sobre a atividade da composição musical e compreender relações internas do meu próprio processo compositivo, o presente trabalho me permitiu resgatar o conceito de “eco”, e se beneficiou do seu desdobramento e desenvolvimento nas noções de “eco interno” e “eco externo”.

Sendo a composição musical uma atividade que integra “mente” e “coração” (Cage, 2011, p.18), a situação geral de equilíbrio entre o “racional” e “irracional” no processo compositivo de *Eco em Horizonte* pode ser dividida em três etapas que se alternaram constantemente ao longo do processo.

A primeira etapa teve maior relevância nos primeiros meses de composição, sendo gradualmente abandonada ao longo do trabalho. Durante esse período realizei audições e li publicações científicas sobre as práticas musicais que serviriam de inspiração para meu repertório. Nas últimas semanas do trabalho, muito embora eu tenha recorrido algumas vezes a audições e leituras em busca de soluções para problemas compositivos específicos, essa etapa do processo foi praticamente inexistente.

A segunda etapa do processo integrou “mente” e “coração” a partir do equilíbrio entre duas situações específicas. A primeira, relativa ao aspecto racional da composição musical, consiste em momentos de proposição intelectual, nos quais utilizei anotações pessoais em forma de diário de bordo para propor e questionar objetivos técnicos e estéticos a serem explorados, bem como os meios de atingi-los. A segunda, relativa ao aspecto irracional da composição musical, consiste em momentos nos quais a improvisação vocal ou ao instrumento cumpriu papel fundamental na geração de materiais de base para as composições. Os instrumentos utilizados nesses momentos foram piano, contrabaixo elétrico e violão.

A terceira etapa compreende o trabalho de escrita das partituras, no qual a dicotomia mente/coração se manifesta de modo mais explícito no território das decisões pontuais (Chaves, 2010, p.83), dando vazão a um processo de tomada de decisões ora intuitivas, ora intelectuais.

No presente trabalho, a forma musical é entendida como “conteúdo” e “continuidade” (Cage, 2011, p.63), e simbolizada na ideia de “horizonte”. Nesse sentido, o anseio por uma concepção horizontalizada da forma nas peças é

explicitado, principalmente, pelo importante papel de orientação e organização dos eventos sonoros cumprido pelas estruturas processuais. Já estrutura musical é entendida como a “divisibilidade” da música (Ibid., p.63), e simbolizada na ideia de “ecos” que preenchem o horizonte. Os ecos são a representação de elementos apropriados ou inspirados em diferentes práticas musicais, articulados uns com os outros num universo coeso pelo viés processual através do qual são abordados. Os processos musicais, em *Eco em Horizonte,* são os dispositivos através dos quais forma e estrutura são postas em conformidade.

A reflexão a respeito das interações processuais em *Eco em Horizonte* me permitiu compreender com maior objetividade meu próprio processo de composição, aguçando meu entendimento intuitivo (ou seja, “irracional”) do repertório. Isso se refletiu, por exemplo, no tempo de composição das peças: *Lamento,* primeira peça do repertório a ser composta, é a peça com o tempo de escritura mais longo desde os primeiros esboços até a primeira versão finalizada, levando oito meses para ser composta. *Garatujas,* última peça do ciclo a ser escrita, teve sua primeira versão finalizada em 11 dias.

Esse fato evidencia, além de um maior entendimento intelectual dos processos em questão, o estabelecimento de um estado de maior sensibilidade intuitiva na abordagem do processo compositivo de *Eco em Horizonte*.

6 *MOSAICO* DE REFERÊNCIAS

Anthology of Indian Classical Music – A Tribute to Alain Daniélou. Auvidis, 1997. 3 CDs. Disco 1.

BECKER, JUDITH. **A Southeast Asian Musical Process: Thai Thaw and Javanese Irama.** Ethnomusicology, Vol. 24, nº3, 1980, p.453-464. University of Illinois Press. Disponível em http://www.jstor.org/stable/851153. Acesso em 29/04/2010.

BOULEZ, PIERRE. **Le systeme et l'idée.** in Leçons de musique. Paris. Christian Bourgois Éditeur. 2005. p.339-420.

BRANDEL, ROSE. **Music of the Giants and the Pygmies of the Belgian Congo.** Journal of the American Musicological Society, Vol. 5, nº1, 1952, p.16-28. University of California Press. Disponível em http://www.jstor.org/stable/829446. Acesso em 27/10/2010.

BUCKINX, BOUDEWIJN. **O Pequeno Pomo.** São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.

Buena Vista Social Club. World Circuit Records, 1997. 1 CD.

BENEDYCT, GABY. Benedyct. **Retorno às aquarelas.** Porto Alegre, jul. 2010. Disponível em: <http://www.benedyctweb.blogspot.com.br/2010/07/retorno-as-aquarelas.html>. Acesso em: 27/07/2012.

CAGE, JOHN. **In a Landscape.** Catalyst, 1995. 1 CD. Faixa 1.

CAGE, JOHN. **In a Landscape.** Nova Iorque, Henmar Press Inc., 1960. 1 partitura. Piano.

CAGE, JOHN. **Silence.** Middletown, Wesleyan University Press, 2011.

CALLENDER, CLIFTON. **Interactions of the Lamento Motif and Jazz Harmonies in György Ligeti's *Arc-en-ciel***. Intégral, vol.21, 2007. Rochester, Eastman School of Music. Disponível em http://myweb.fsu.edu/ccallender/ligeti-lamento-jazz.pdf. Acesso em 13/06/2010.

CLAYTON, MARTIN. **Two gat forms for the sitar: A Case Study in the Rhythmic Analysis of North Indian Music.** British Journal of Ethnomusicology, Vol.2, 1993, p.75-98. Disponível em http://www.jstor.org/stable/3060751. Acesso em 27/10/2010.

CHAVES, CELSO LOUREIRO. **Por uma pedagogia da composição musical.** in: Freire, Vanda Bellard (org.). Horizonte da pesquisa em música. Rio de Janeiro, 7Letras, 2010, p.82-95.

GAMBOGI, FABRICIO. **Memorial de Composição.** Trabalho de conclusão de curso. Departamento de Música - UFRGS. Porto Alegre, 2008.

GRAS, GERMÁN ENRIQUE. **O Compositor Frente à sua Peça.** Dissertação de

Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música – UFRGS. Porto Alegre, 2010.

KRAMER, JONATHAN D. **Moment Form in Twentieth Century Music.** The Musical Quarterly, vol.64, n.2, 1978. p. 177-194. Oxford University Press. Disponível em http://www.jstor.org/stable/741444. Acesso em 06/05/2010.

KING CRIMSON. **Deja Vroom.** Discipline Global Mobile, 1999. 1 DVD.

KING CRIMSON. **Discipline.** Discipline Global Mobile, 1981. 1 CD.

LELONG, STÉPHANE. **Nouvelle musique.** Paris, Balland, 1996, p.15-29. Tradução: Fernando Lewis de Mattos.

LIGETI, GYÖRGY. **Études pour piano (premier livre).** Mainz, Schott Musik, 1986. 1 partitura. Piano.

LIGETI, GYÖRGY. **Works for piano.** Nova Iorque, Sony Classical, 1996. 1 CD.

MESSIAEN, OLIVIER. **Quatuor pour la fin du temps.** Áudio e partitura. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=UeSVu1zbF94. Acesso em 01/08/12.

MEYER, LEONARD B. **Process and Morphology in the Music of Mozart.** The Journal of Musicology, vol.1, nº1, 1982. p. 67-94. Disponível em http://www.jstor.org/stable/763638. Acesso em 06/05/2010.

MEYER, LEONARD B. **A Pride of Prejudices: Or, Delight in Diversity.** Music Theory Spectrum, vol.13, n.2, 1991. p. 241-251. University of California Press. Disponível em http://www.jstor.org/stable/745900. Acesso em 06/05/2010. confirmar o ano que eu coloquei no trabalho!!

MEYER, LEONARD B. **Emotion and Meaning in Music.** Chicago, The University of Chicago Press, c1956.

MOODY, IVAN. **The Music of Alfred Schnittke.** Tempo, New Series, nº168, mar.1989, p.4-11. Cambridge University Press. Disponível em http://www.jstor.org/stable/944851. Acesso em 27/10/2010.

MORRIS, ROBERT. **Variation and Process in South Indian Music: Some 'Kritis'and their 'Sangatis'.** Music Theory Spectrum, Vol. 23, nº1, 2001, p.74-89. University of California Press. Disponível em http://www.jstor.org/stable/746059. Acesso em 29/04/2010.

NAPIER, JOHN. **A 'Failed' Unison or Conscious Differentiation: The Notion of 'Heterophony'in North Indian Vocal Performance.** IRASM, Vol. 37, nº1, jun.2006, p.85-108. Croatian Musicological Society. Disponível em http://www.jstor.org/stable/30032186. Acesso em 27/10/2010.

NATTIEZ, J.J. **O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy.** Em: Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Musica. Rio de Janeiro n. 6, nov. 2002, p. 7-39.

NATTIEZ, JEAN-JACQUES. **O Combate entre Cronos e Orfeu.** Ensaios de Semiologia Musical Aplicada. São Paulo, Via Lettera, 2005.

REICH, STEVE. **City Life.** Dirigido por Manfred Waffender. Produzido por Gabrielle Faust. West Long Branch, Tempomedia-Film, 1995. 1 DVD.

REICH, STEVE. **Double Sextet/2x5.** Nova Iorque, Nonesuch Records, 2010. 1 CD.

REICH, STEVE. **Music as a Gradual Process.** Manifesto. 1968. Disponível em http://ccnmtl.columbia.edu/draft/ben/feld/mod1/readings/reich.html. Acesso em 12/05/2010.

REICH, STEVE. **Writings on music.** Nova Iorque, Oxford University Press, 2002.

ROACH, DAVID. **The Banaras Baj - The Tabla Tradition of a North Indian City.** Asian Music, Vol. 3, nº2, Indian Music Issue, 1972, p. 29-41. University of Texas Press. Disponível em http://www.jstor.org/stable/833957. Acesso em 29/10/2010.

ROIG-FRANCOLI, MIGUEL A. **Harmonic and Formal Processes in Ligeti-s Net-Structure Compositions.** Music Theory Spectrum, Vol. 17, nº2, 1995, p.242-267. University of California Press. Disponível em http://www.jstor.org/stable/745873. Acesso em 29/04/2010.

RICE, HUGH COLLINS RICE. **Further Thoughts on Schnittke.** Tempo, New Series, nº168, mar.1989, p.12-14. Cambridge University Press. Disponível em http://www.jstor.org/stable/944852. Acesso em 06/05/2010.

SARGEANT, WINTHROP. LAHIRI, SARAT. **A Study in East Indian Rhythm.** The Musical Quarterly, Vol. 17, nº4, out.1931, p. 427-438. Oxford University Press. Disponível em http://www.jstor.org/stable/738807. Acesso em 29/10/2010.

SCHNITTKE, ALFRED. **Concerto Grosso.** Wien, Universal Edition, [1977?]

SCHNITTKE, ALFRED. **Kremer Plays Schnittke.** Londres, Deutsche Grammophon,, 1994. 1 CD. Faixas 1 a 6.

SCHNITTKE, ALFRED. **Les tendances polyestilistiques dans la musique moderne.** Analyse musicale, n.33, nov. 1998, p-132-134. Tradução: Fernando Lewis de Mattos

SCHWARZ, ROBERT K. **Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams.** American Music, Vol. 8, nº3, 1990, p. 245-273. University of Illinois Press. Disponível em http://www.jstor.org/stable/3052096. Acesso em 29/04/2010.

SCHWARZ, ROBERT K. **Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part I.** Perspectives of New Music, Vol. 19, nº1/2, 1980/1981, p. 373-392. Disponível em http://www.jstor.org/stable/832600. Acesso em 29/04/2010.

SCHWARZ, ROBERT K. **Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part II.**

Perspectives of New Music, Vol. 19, nº1/2, 1980/1981, p. 225-286. Disponível em http://www.jstor.org/stable/92414. Acesso em 29/04/2010.

SEARBY, MIKE. **Ligeti, the Postmodernist?** Tempo, New Series, nº199, (jan.1997), p.9-14. Cambridge University Press. Disponível em http://www.jstor.org/stable/945525. Acesso em 06/05/2010.

Simply Cuban Heroes – 4 cds of essential cuban music. Londres**,** Union Square Music Ltd, 2008. 4 CDs.

TAYLOR, STEPHEN ANDREW. **The lamento motif: Metamorphosis in Ligeti's late style.** Dissertação de doutorado. Cornell University, 1994.

TAYLOR, STEPHEN ANDREW. **Ligeti, Africa and Polyrhythm.** The World of Music, vol.45(2), (2003) p. 83-94. Disponível em http://www.stephenandrewtaylor.net/taylor-ligeti,africa.pdf. Acesso em 18/02/2010.

TEMPERLEY, DAVID. **Meter and Grouping in African Music: A View from Music Theory.** Ethnomusicology, Vol. 44, nº1, 2000, p. 65-96. University of Illinois Press. Disponível em http://www.jstor.org/stable/852655. Acesso em 27/10/2010.

VITALE, CLAUDIO HORACIO. **Dez peças para quinteto de sopros de György Ligeti**: **a gradação como uma ferramenta para a construção do discurso musical**. 2008. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-28042009-101615/. Acesso em: 12/02/2012.

WILSON, RANSOM. **John Adams: Grand Pianola – Steve Reich: Eight Lines & Vermont Counterpoint.** Nova Iorque, Angel Records, 2005. 1 CD.

7 ANEXOS E DEMAIS *GARATUJAS*

7.1 SELEÇÃO DE AQUARELAS PINTADAS AO SOM DE *ECO EM HORIZONTE*

Figura 25 - Aproximação (2011) 20x20cm

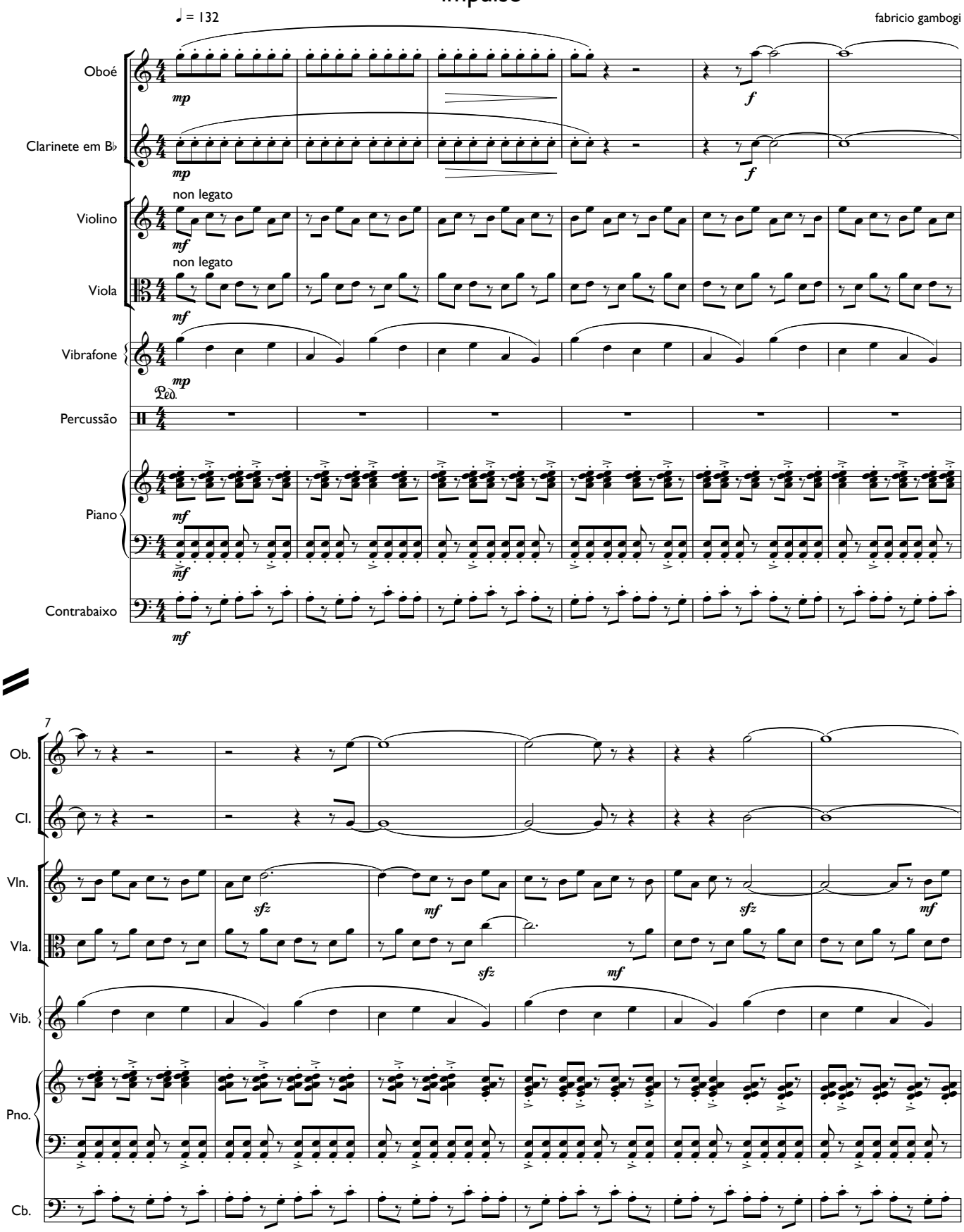
Figura 26 - Pontuação amarela (2011) 15x18cm

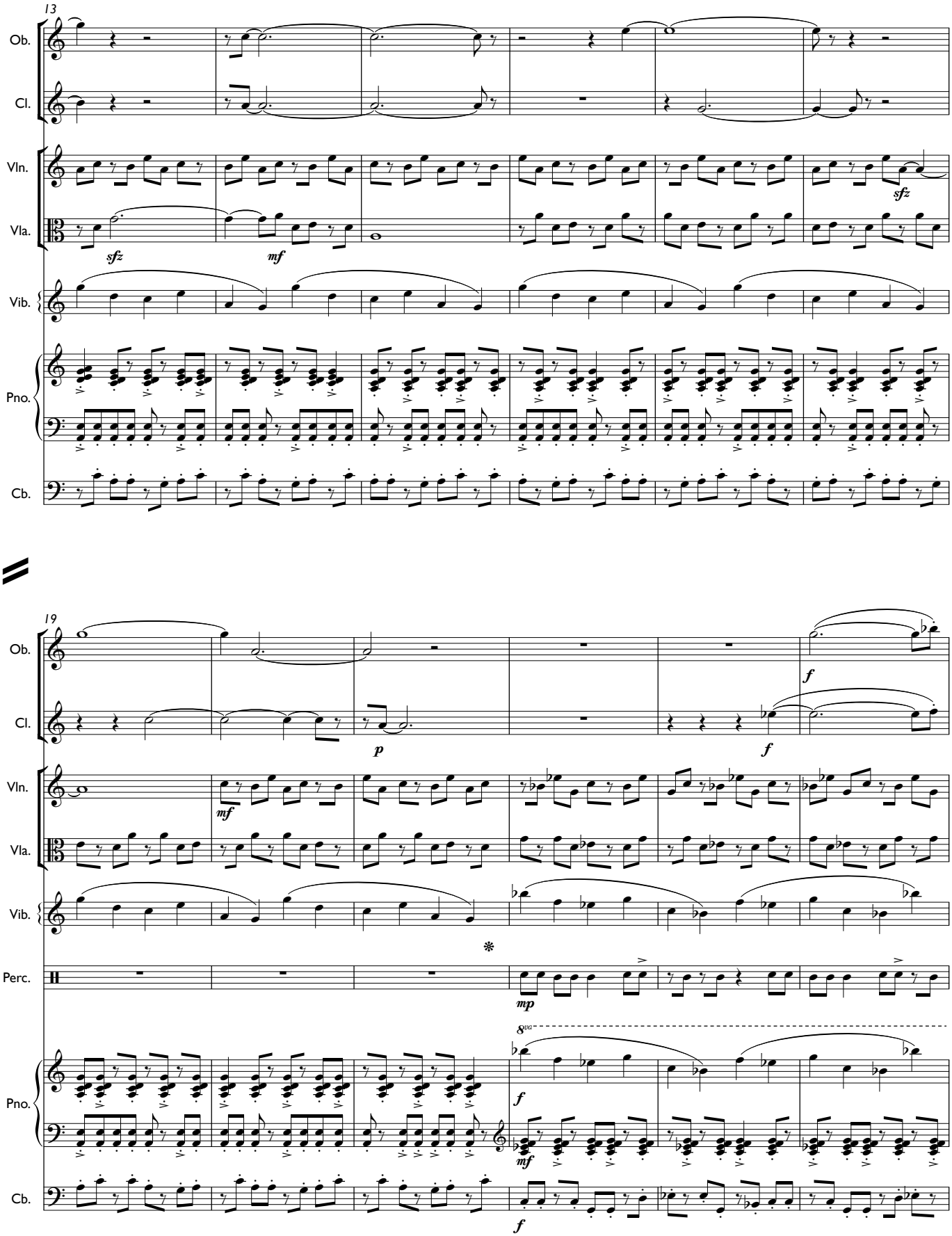
Figura 27 - Cristal (2011) 20x20cm

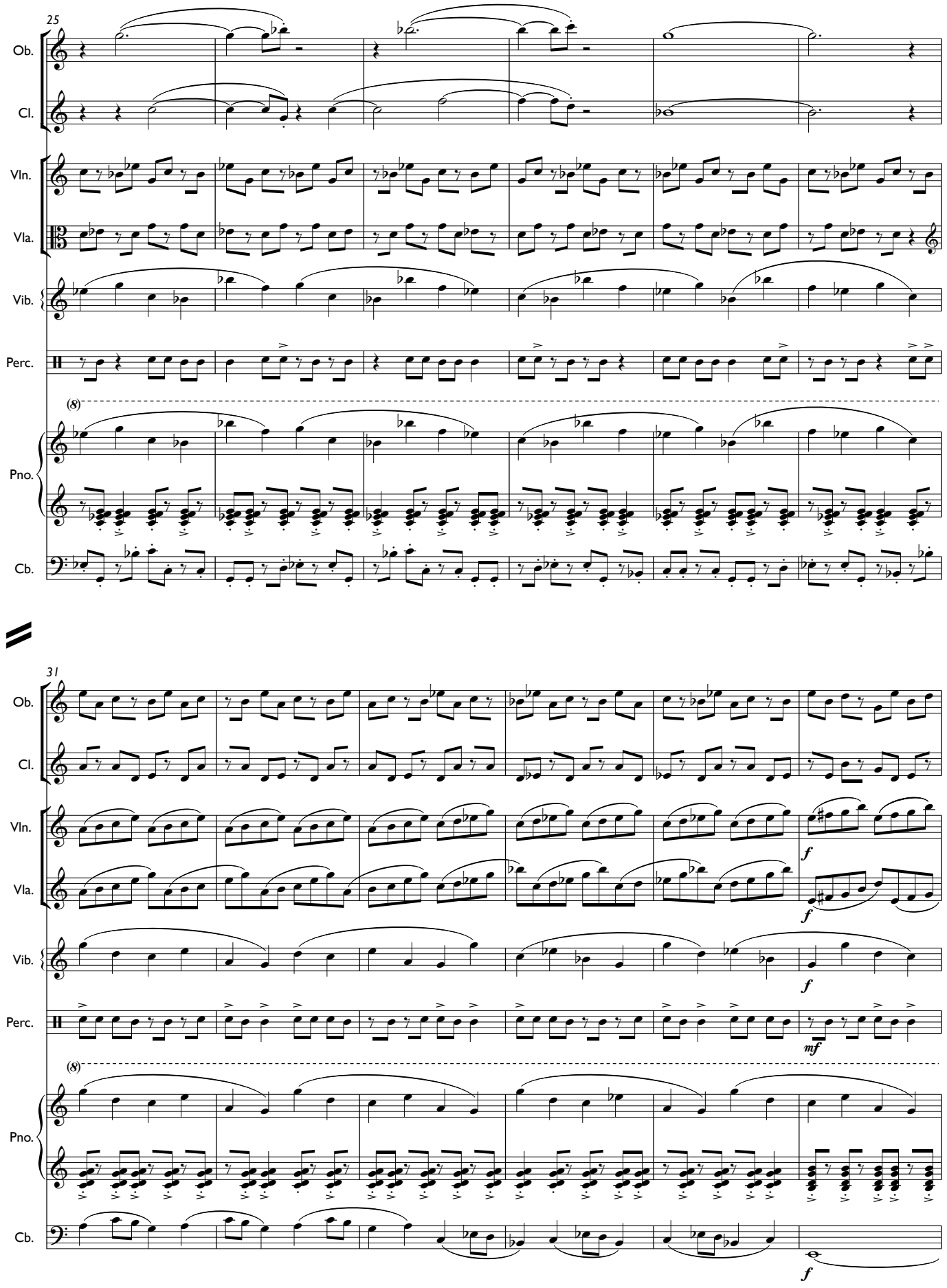
Figura 28 - Iceberg (2011) 20x20cm

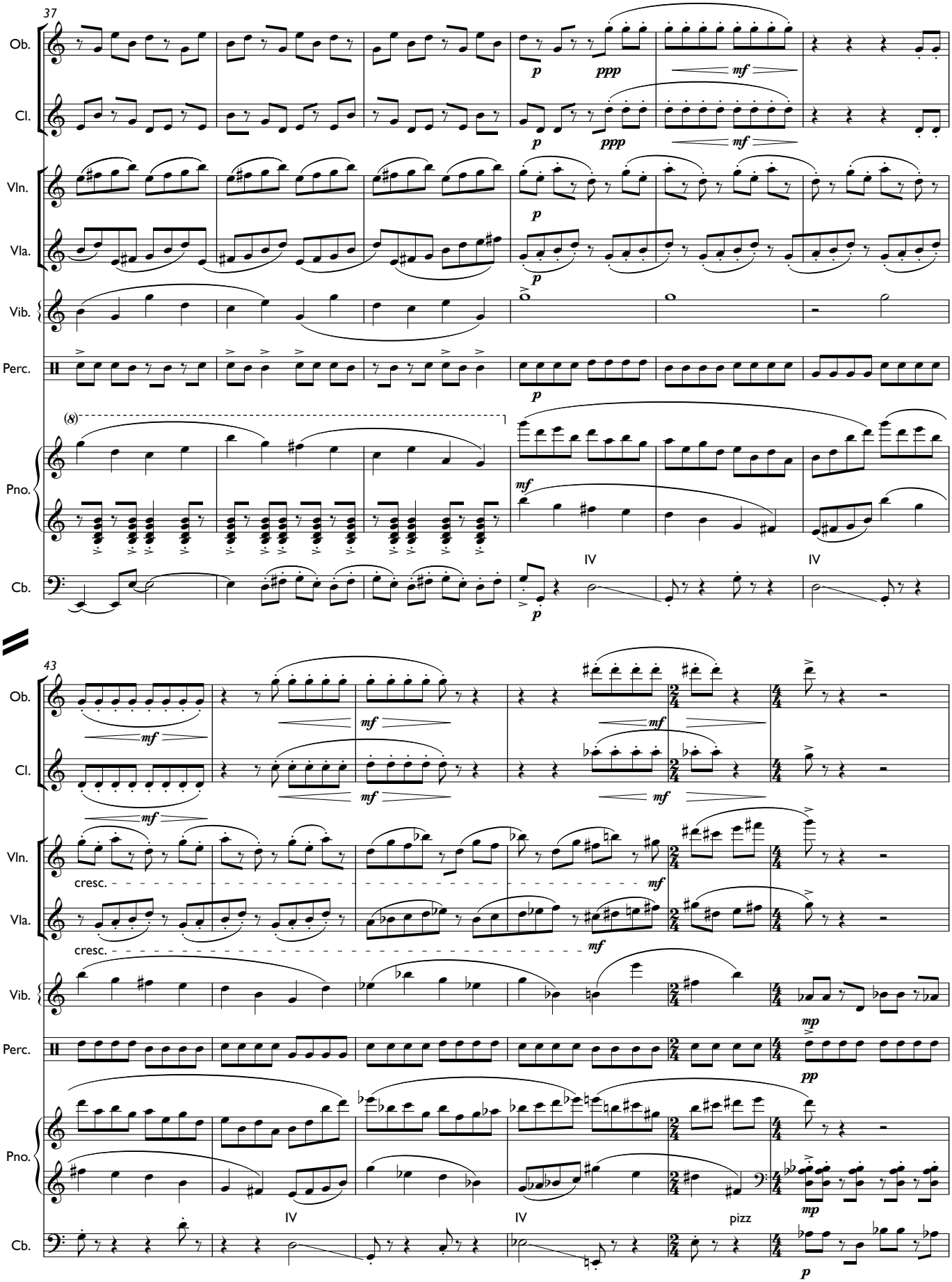
7.2 PARTITURAS

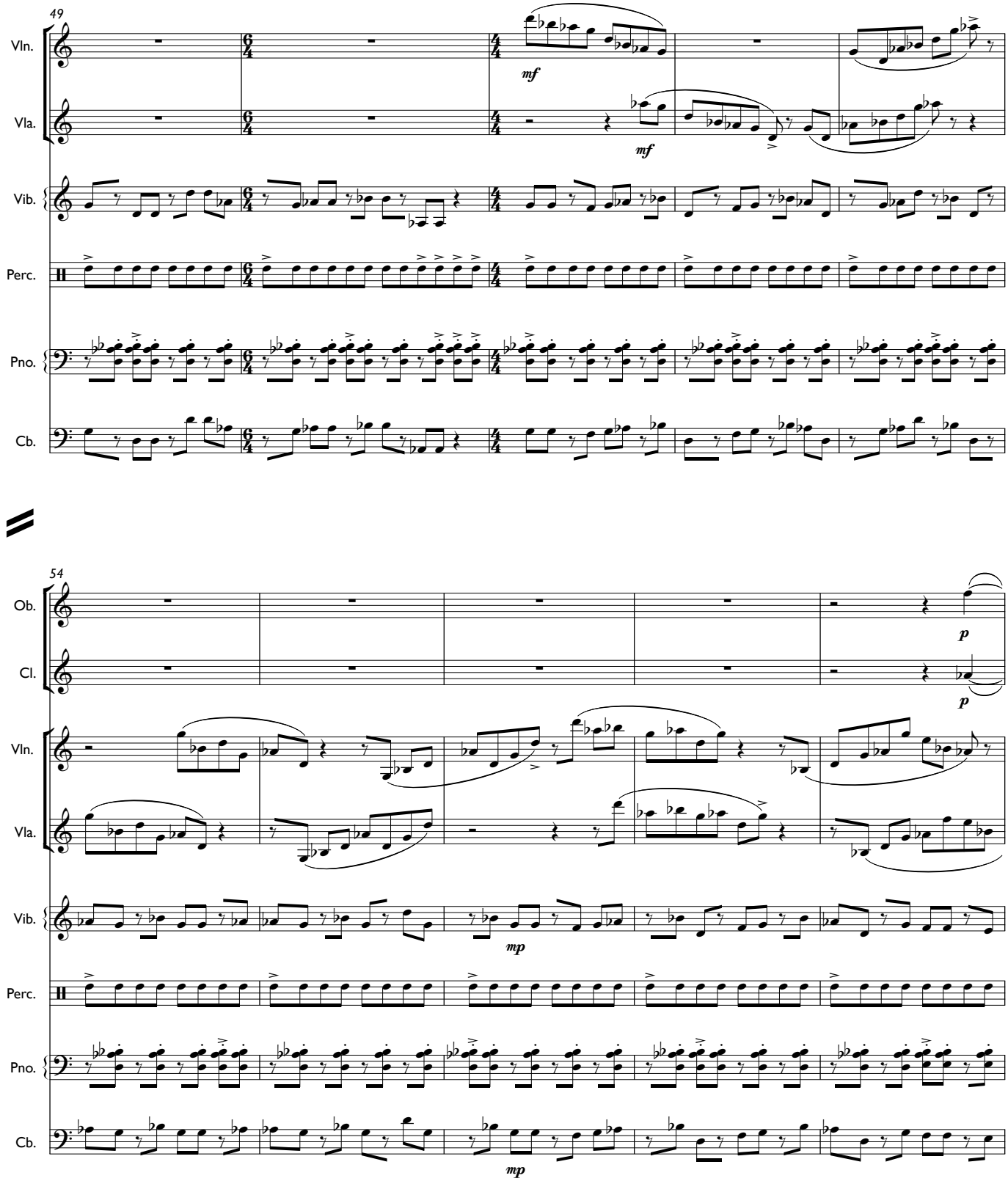
7.2.1 Impulso

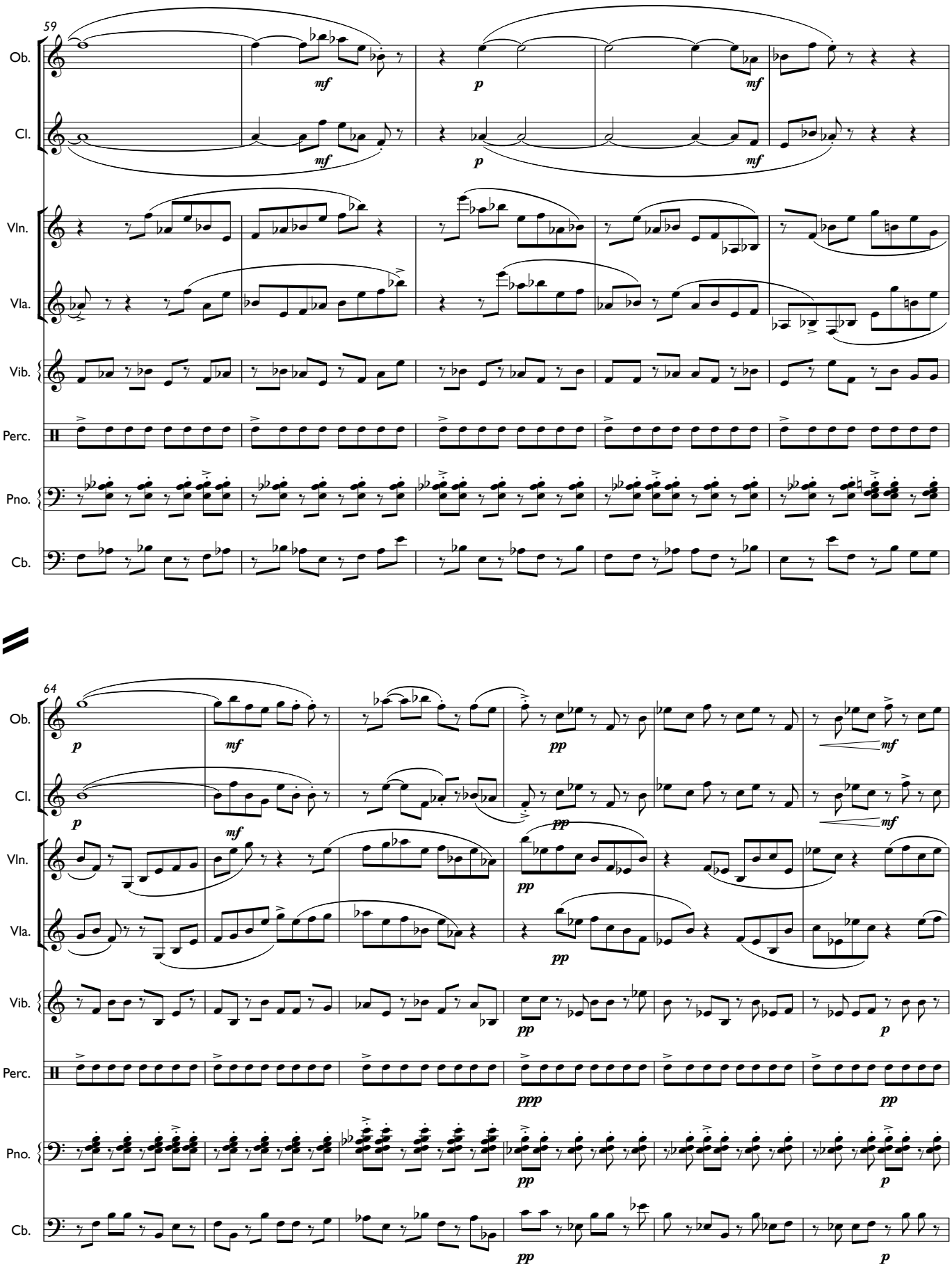

impulso
♩ = 132
fabricio gambogi
Oboé
Clarinete em B♭
Violino
non legato
Viola
non legato
Vibrafone
Ped.
Percussão
Piano
Contrabaixo
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.

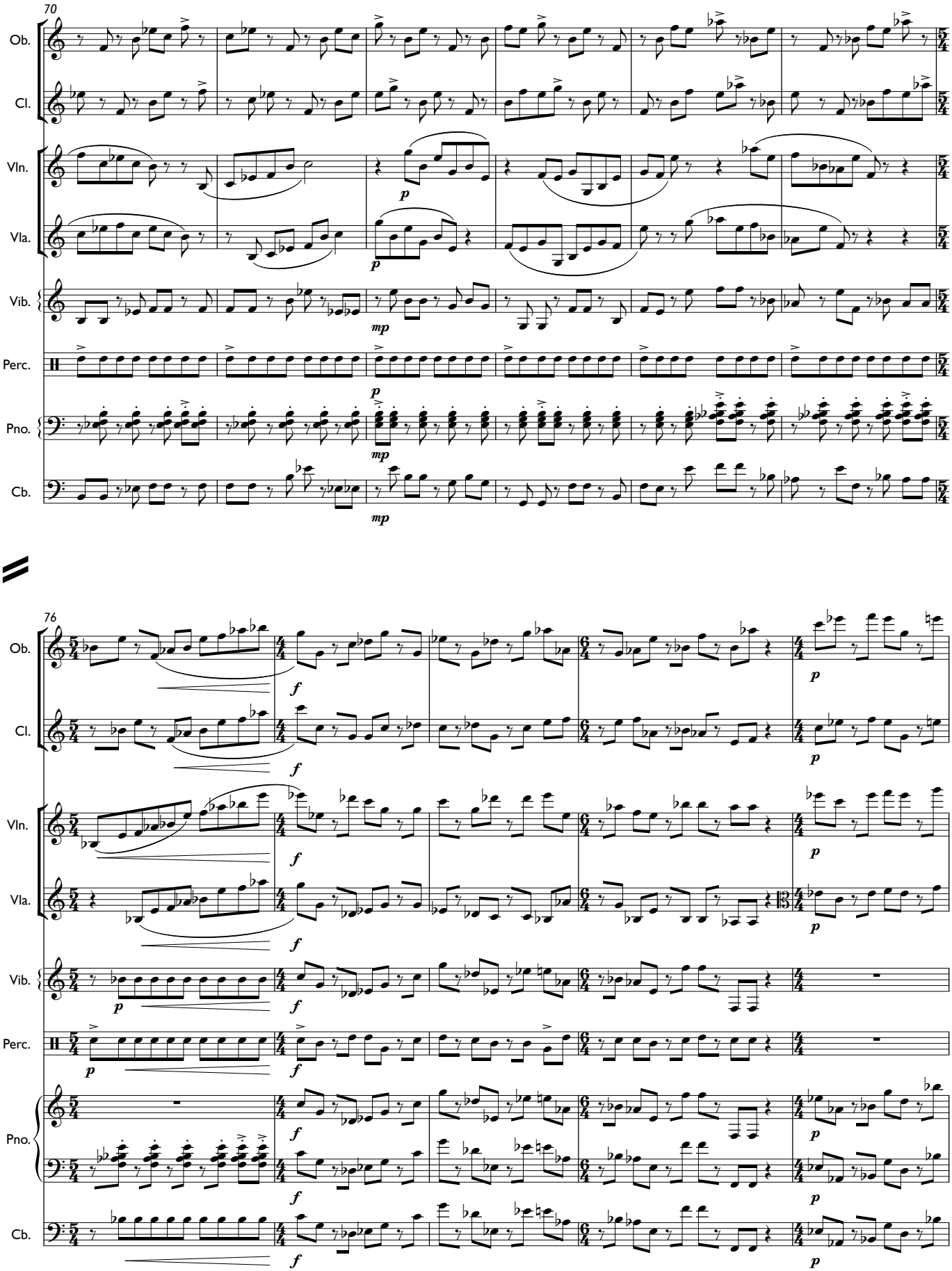

13
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
sfz
mf
sfz
19
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
p
f
f
mf
mp
8va
mf
f

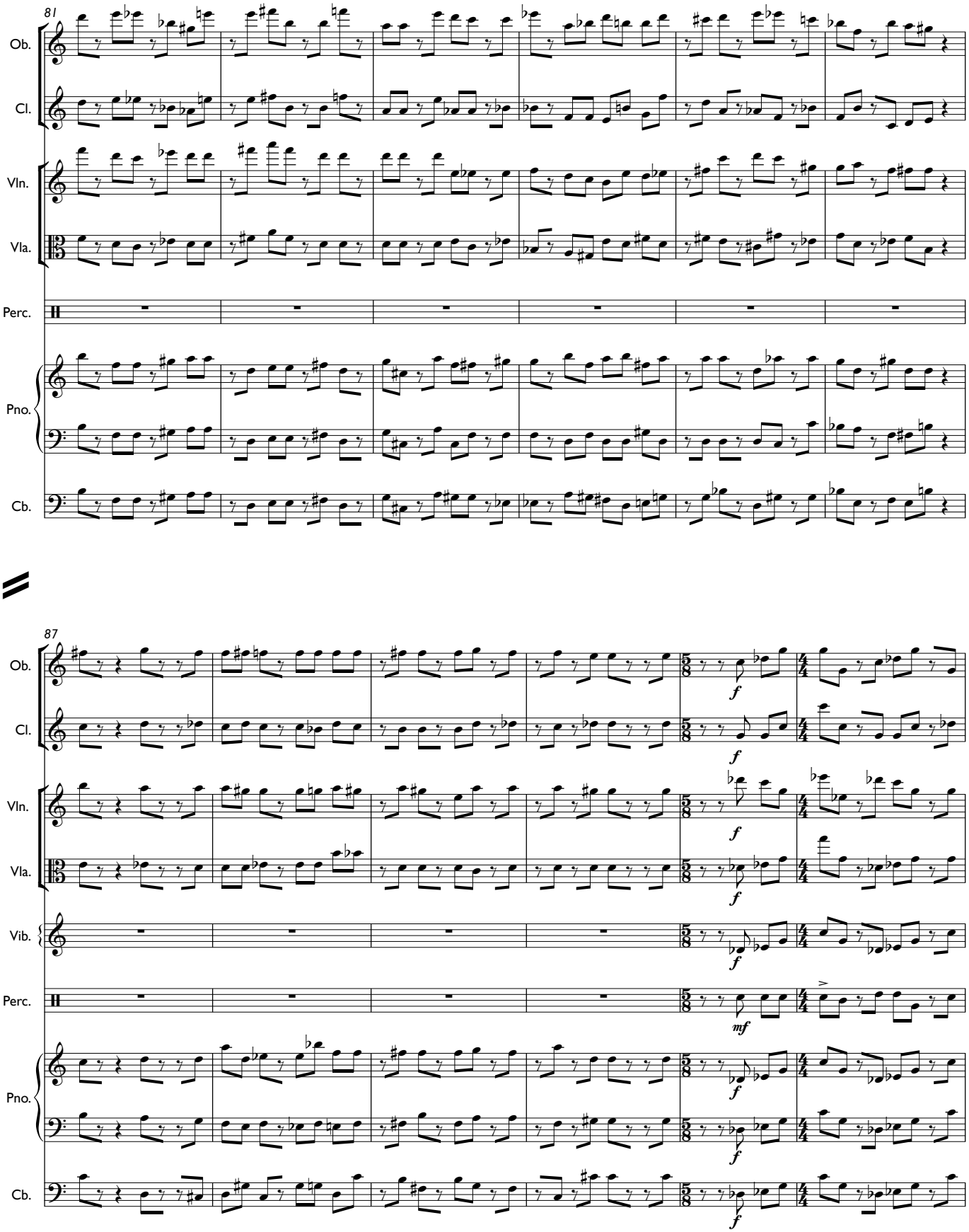

25
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
(8)
Pno.
Cb.
31
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
(8)
Pno.
Cb.
f
f
f
mf
f

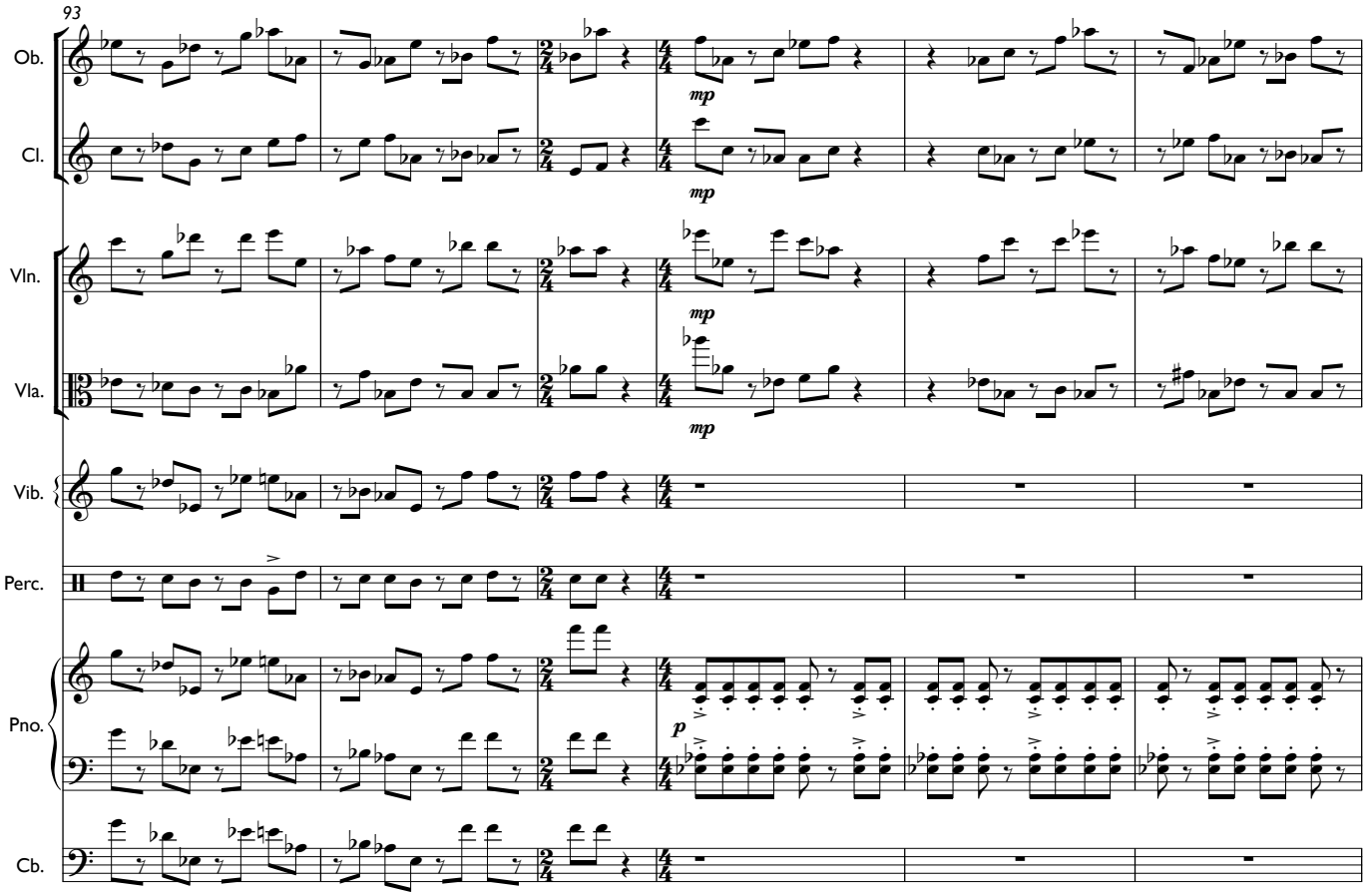

37
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
(8)
IV
IV
43
cresc.
cresc.
pizz

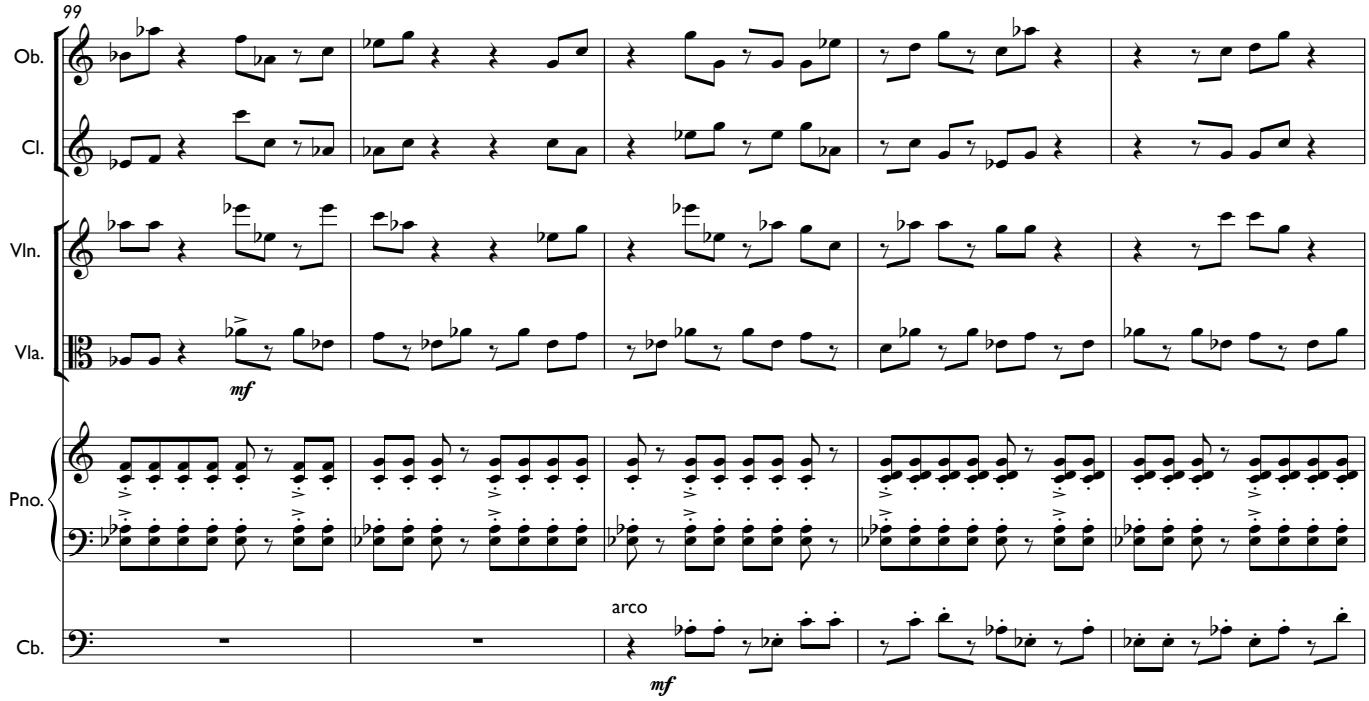

49
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
mf
mf
54
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
p
p
mp
mp

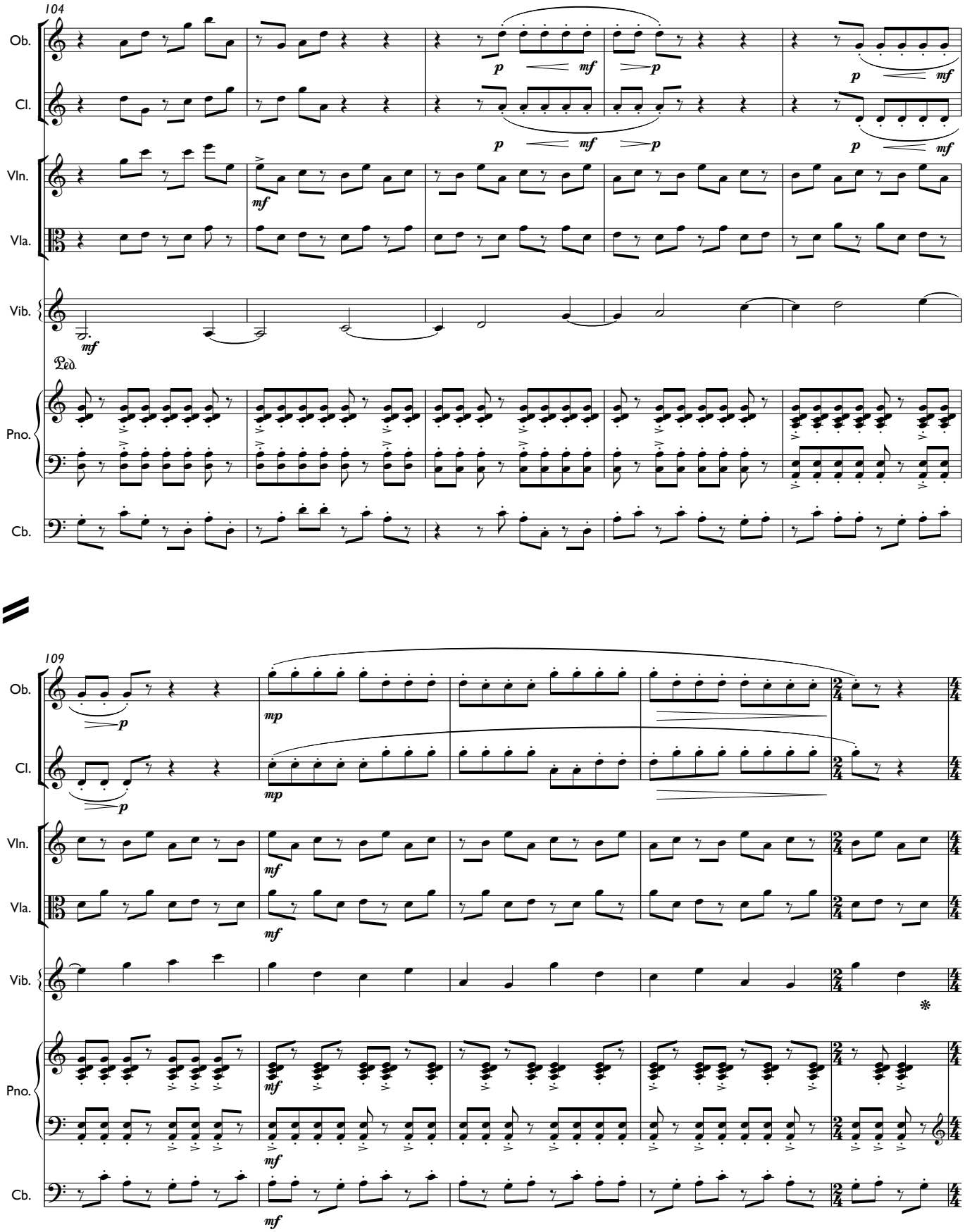

59
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
64
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.

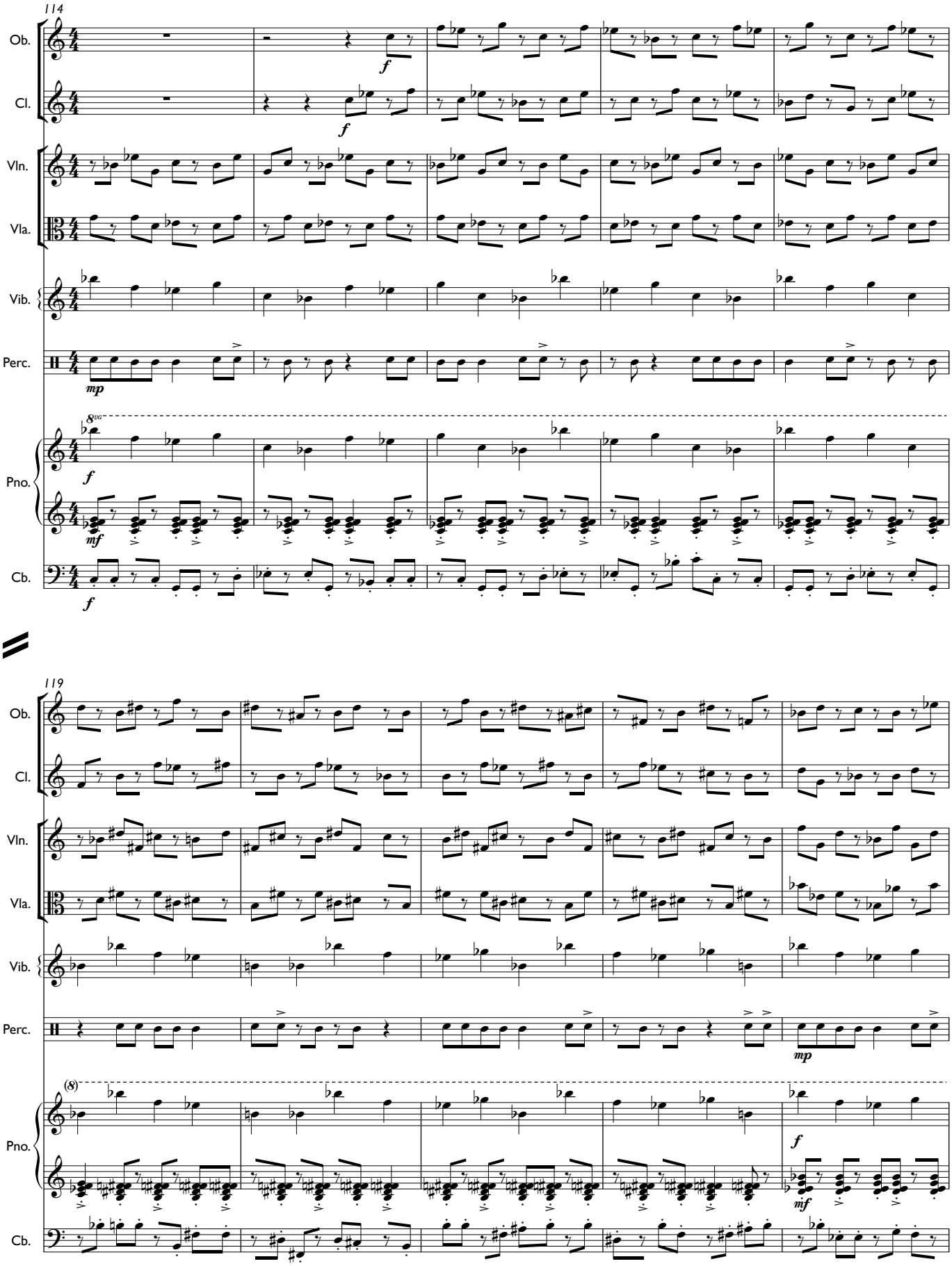

70
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
76
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.

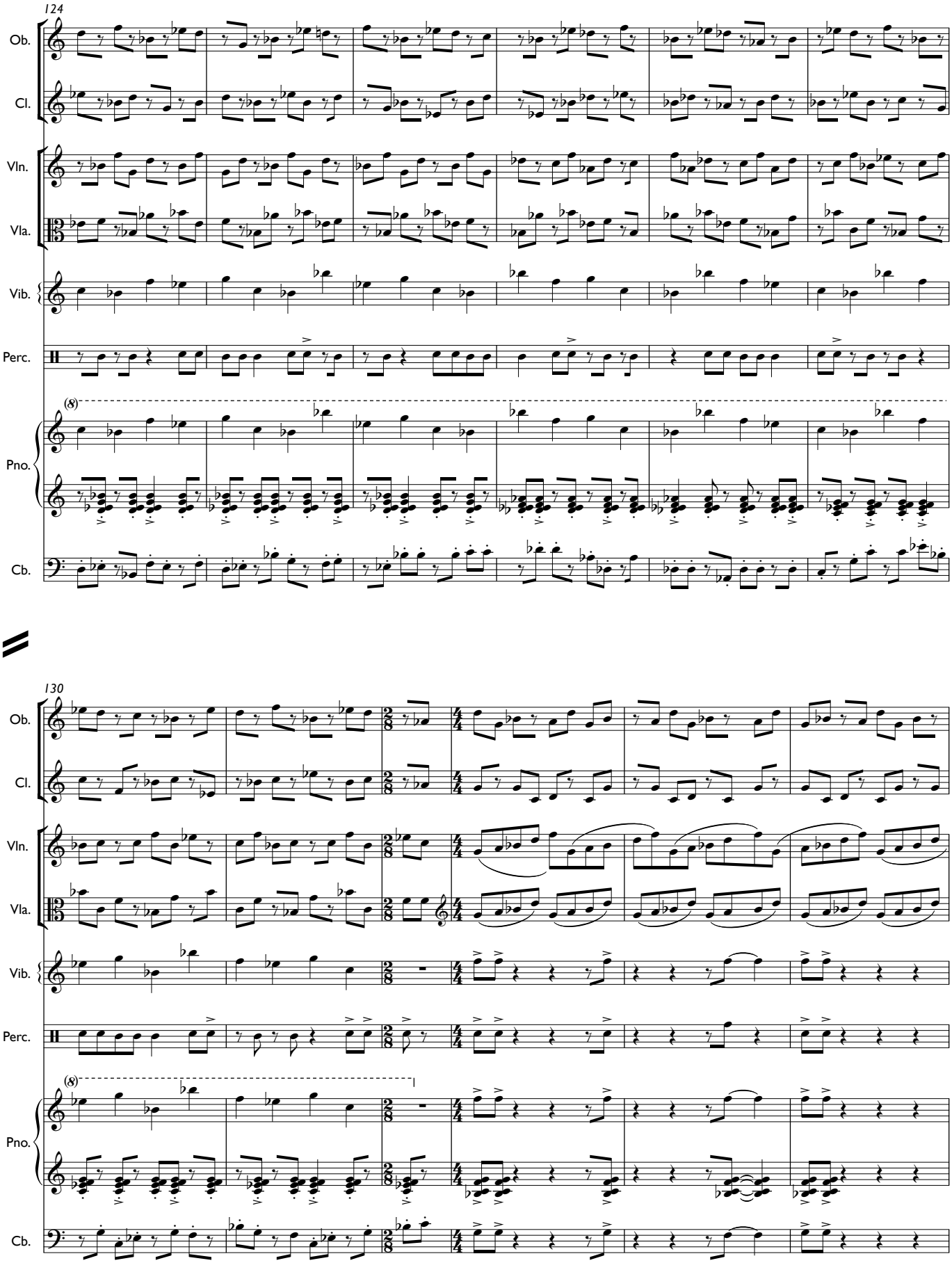

81
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
87
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
f
mf

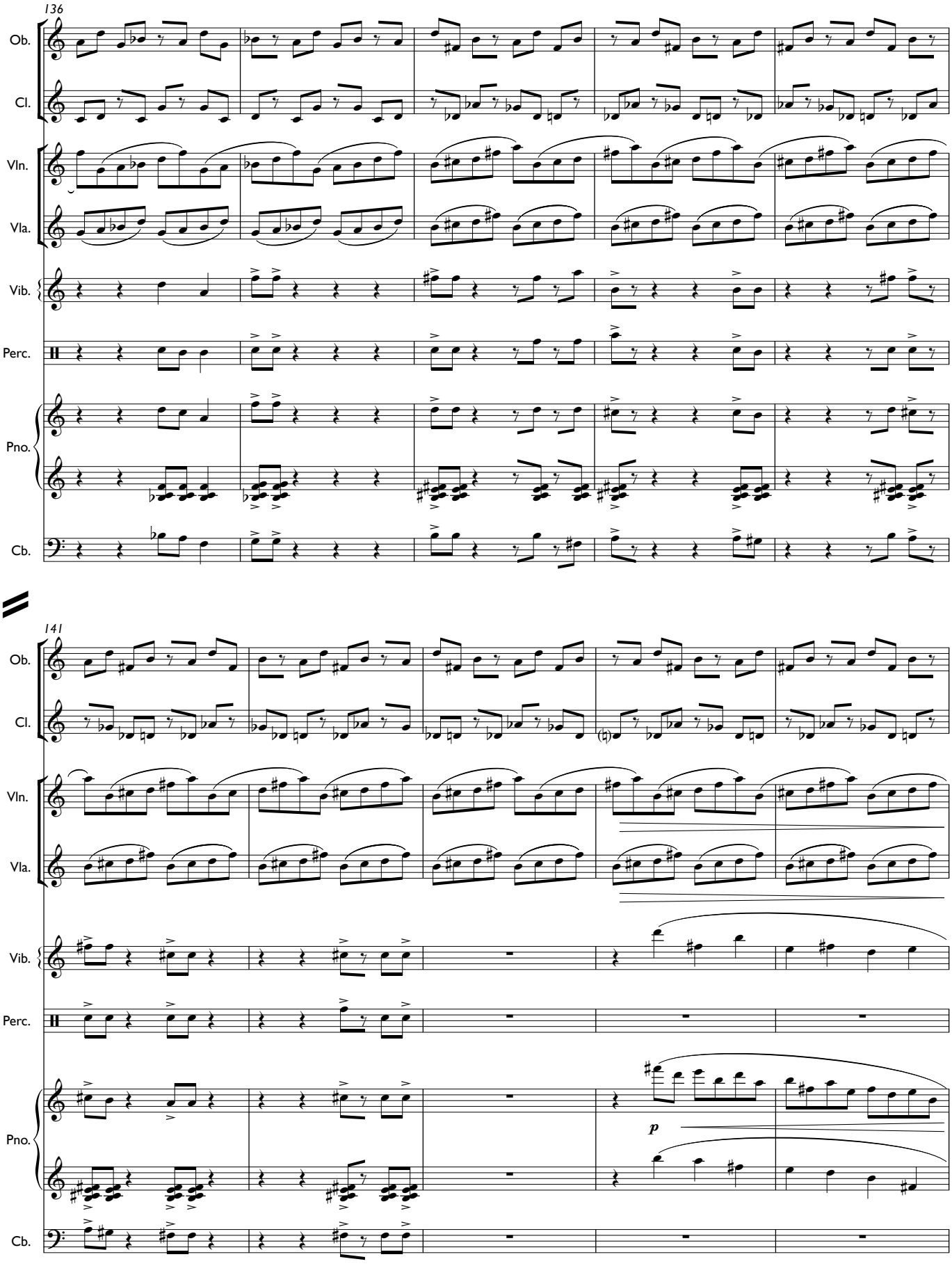

93
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
mp
p

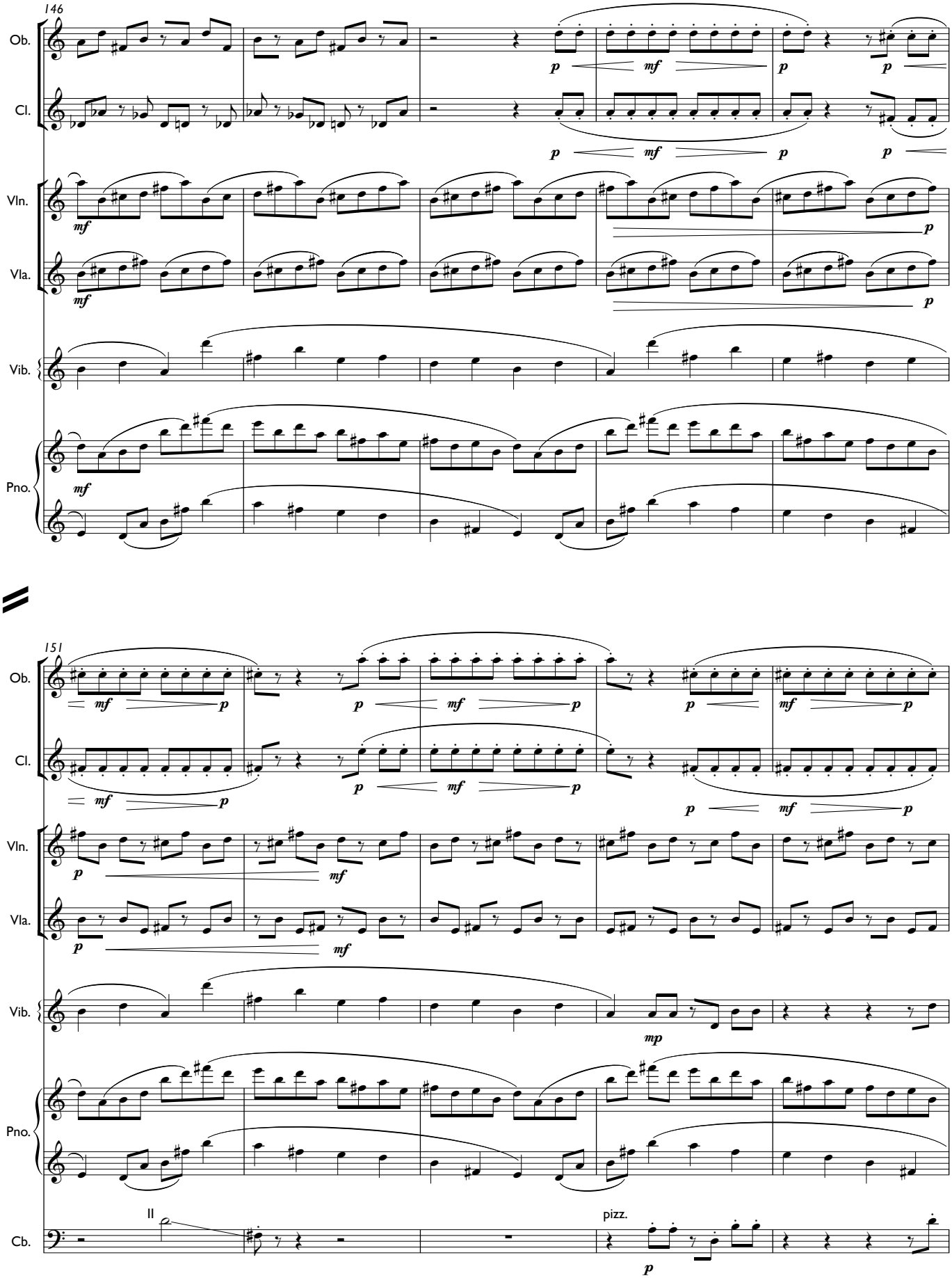

99
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Pno.
Cb.
mf
arco

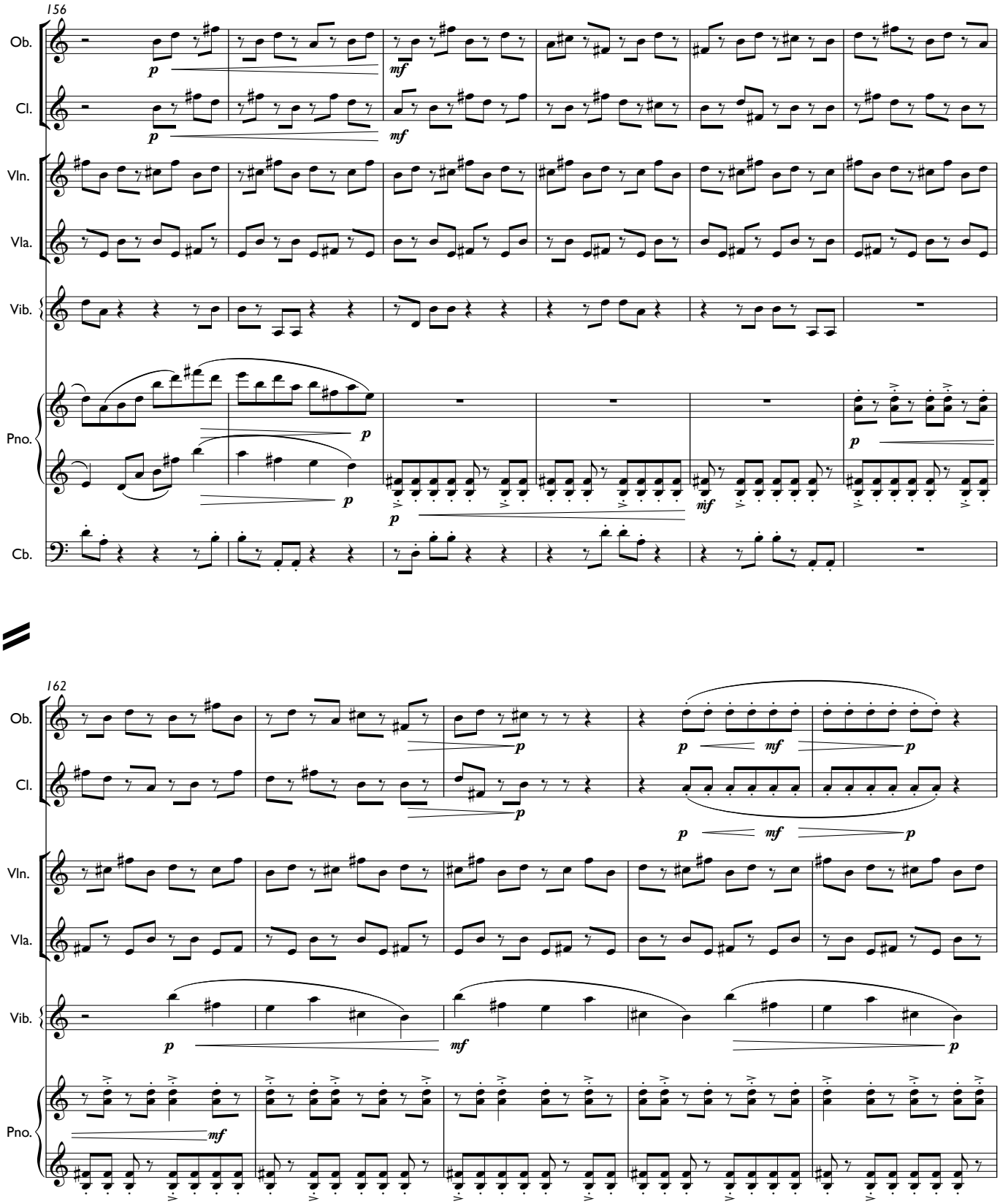

104
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Ped.
Pno.
Cb.
109
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.

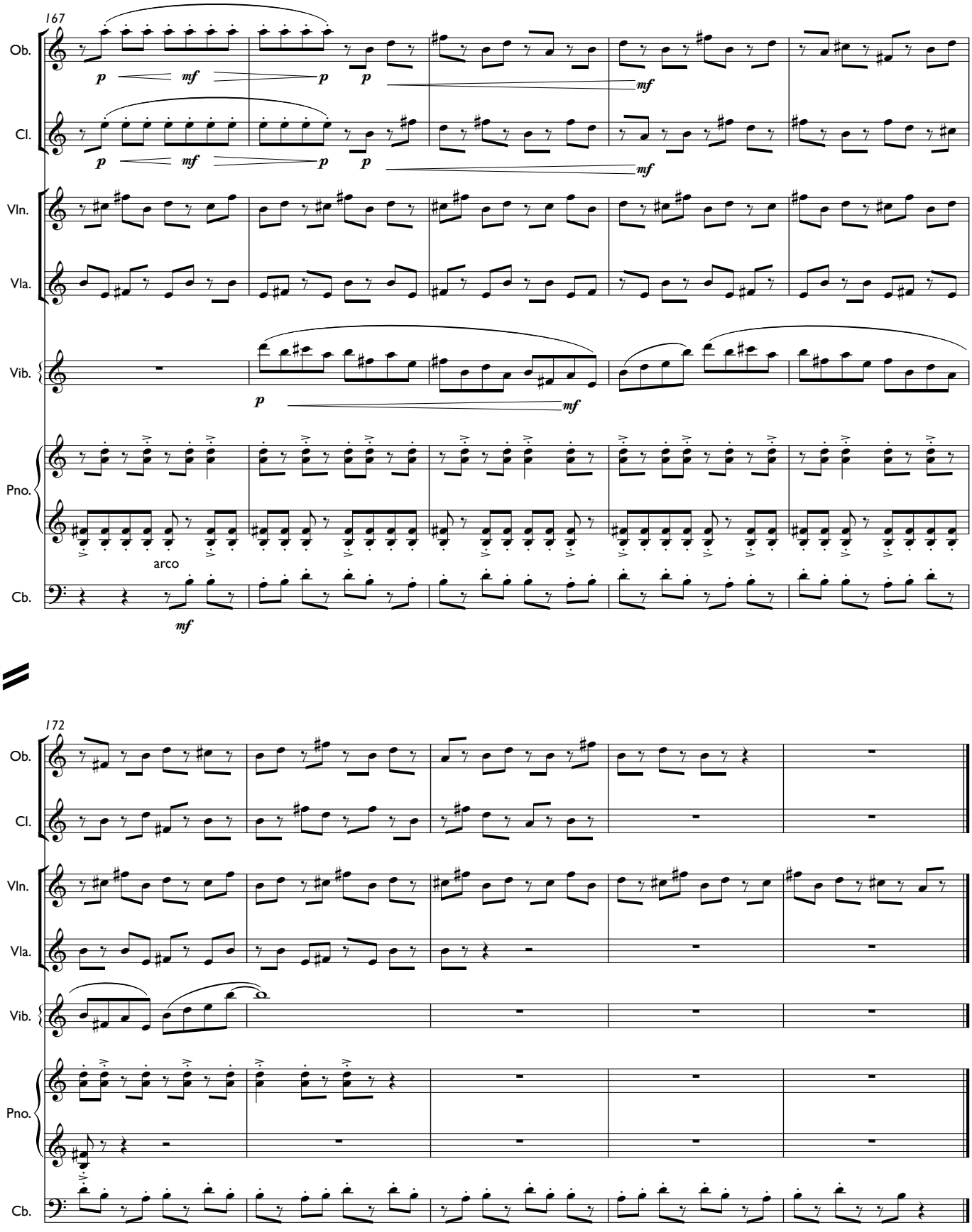

114
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
119
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.


124
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
(8)
Pno.
Cb.
130
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
(8)
Pno.
Cb.

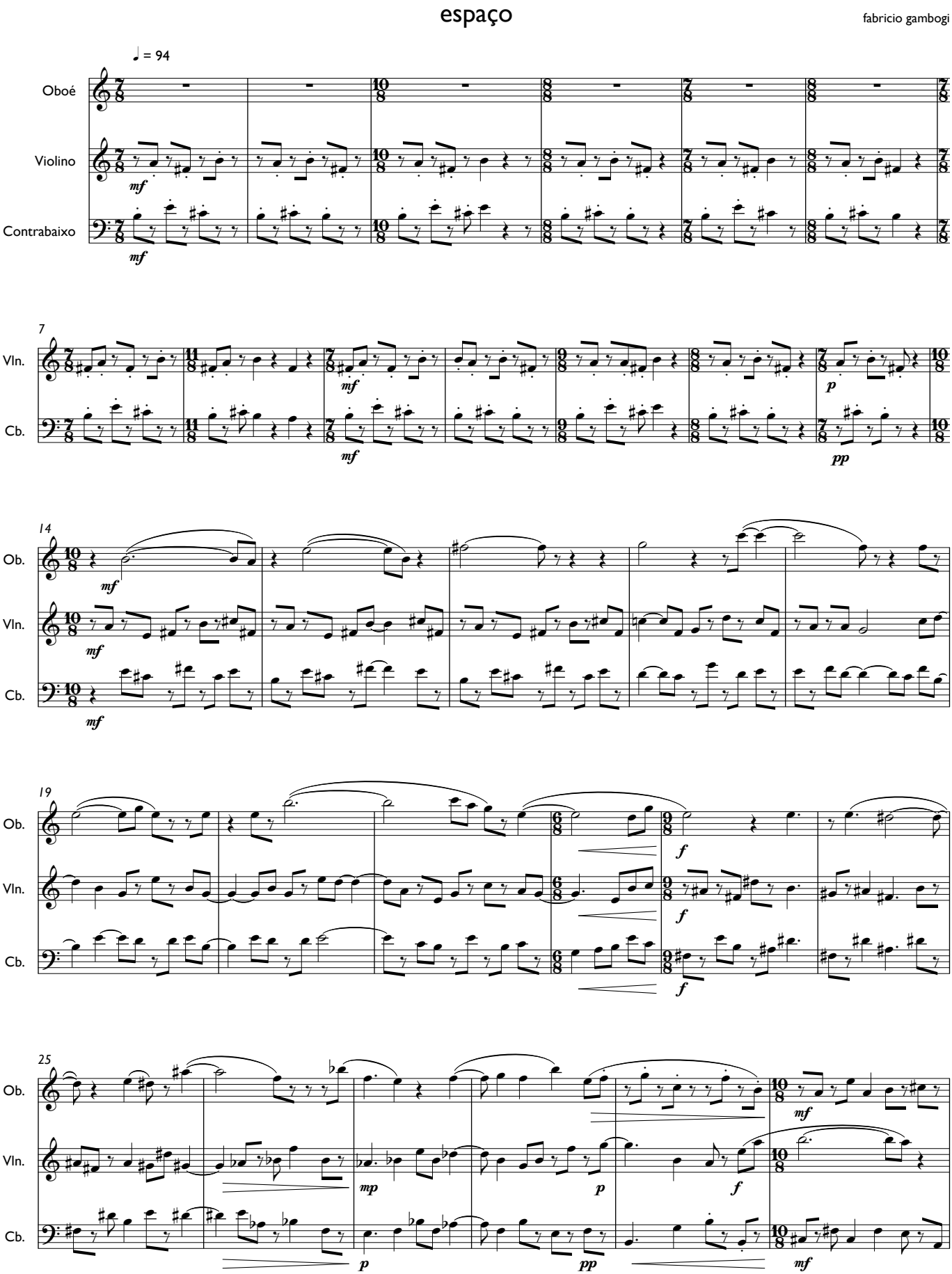

136
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
141
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
p

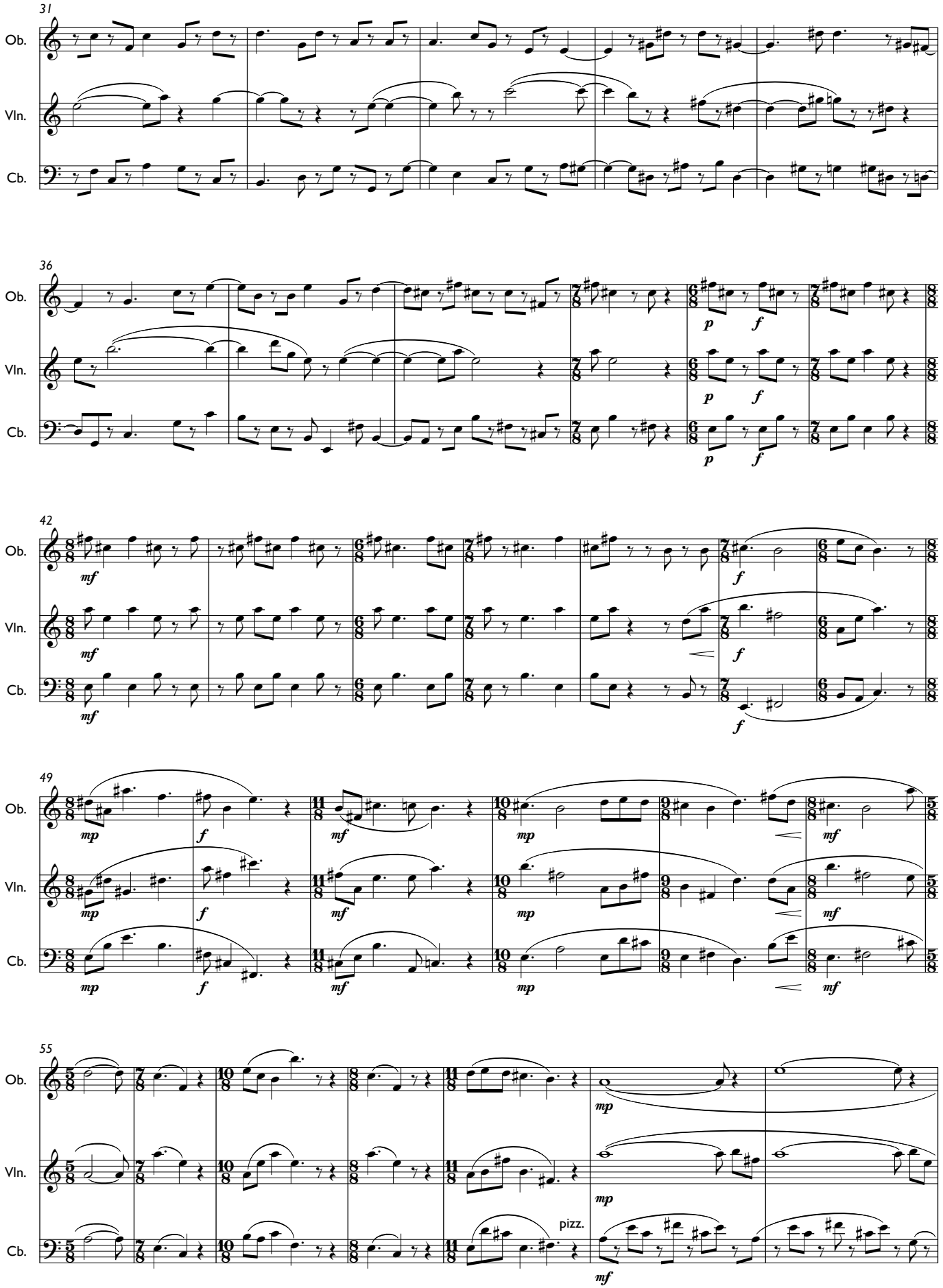

146
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
151
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
II
pizz.

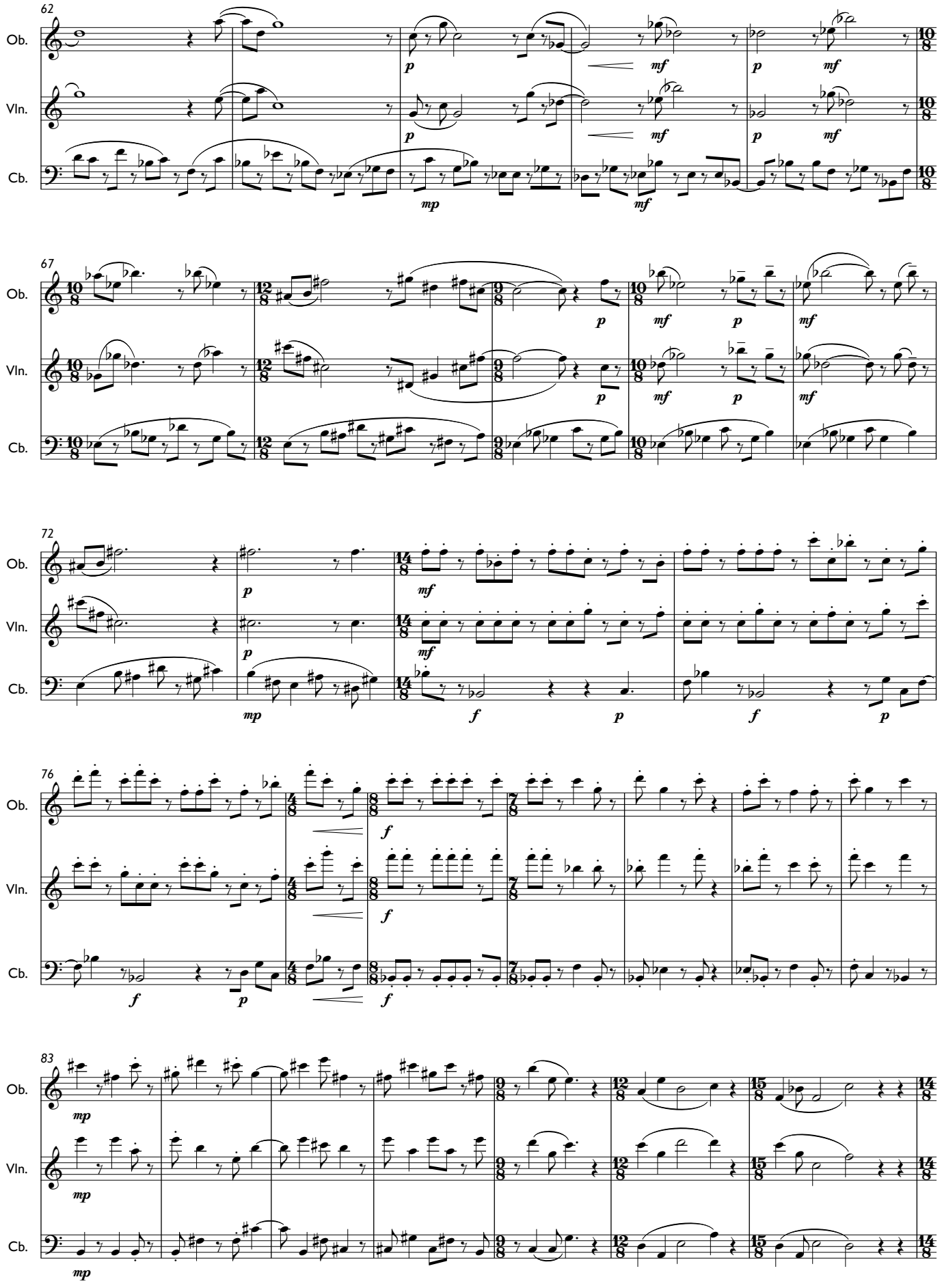

156
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
p
mf
162

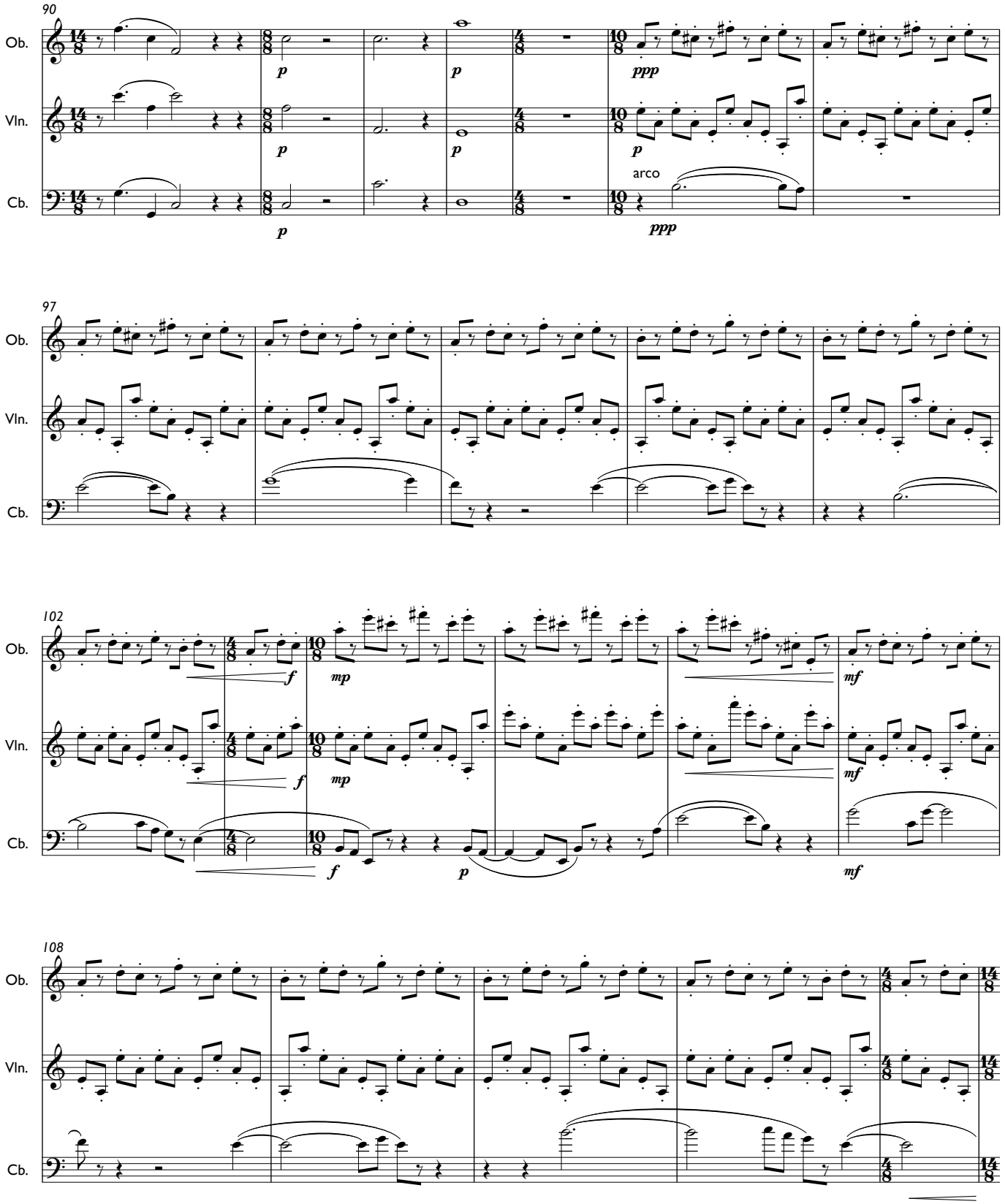

167
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
p
mf
arco
172

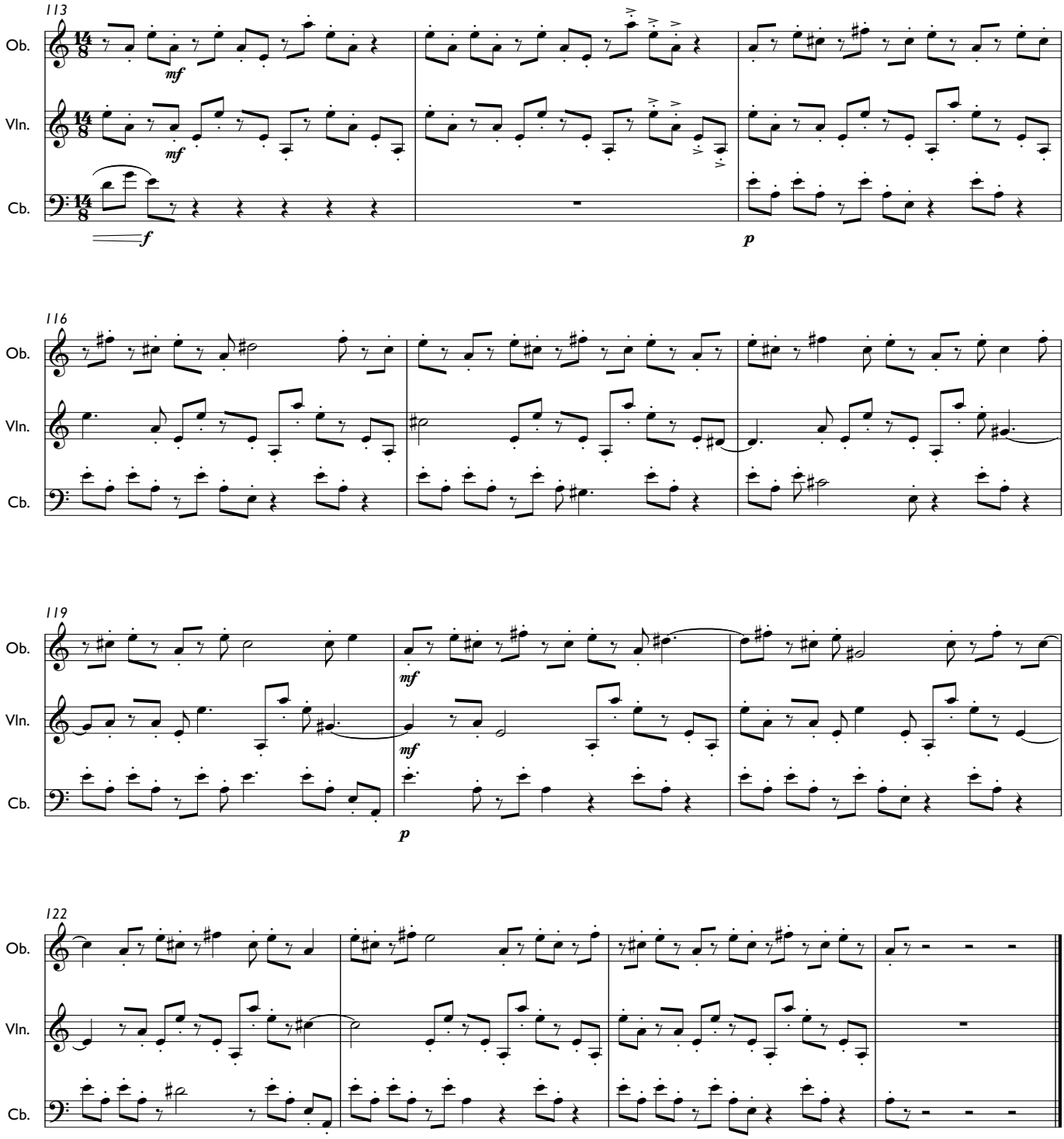
7.2.2 Espaço


espaço
fabricio gambogi
♩ = 94
Oboé
Violino
Contrabaixo
Vln.
Cb.
Ob.
mf
p
pp
f
mp

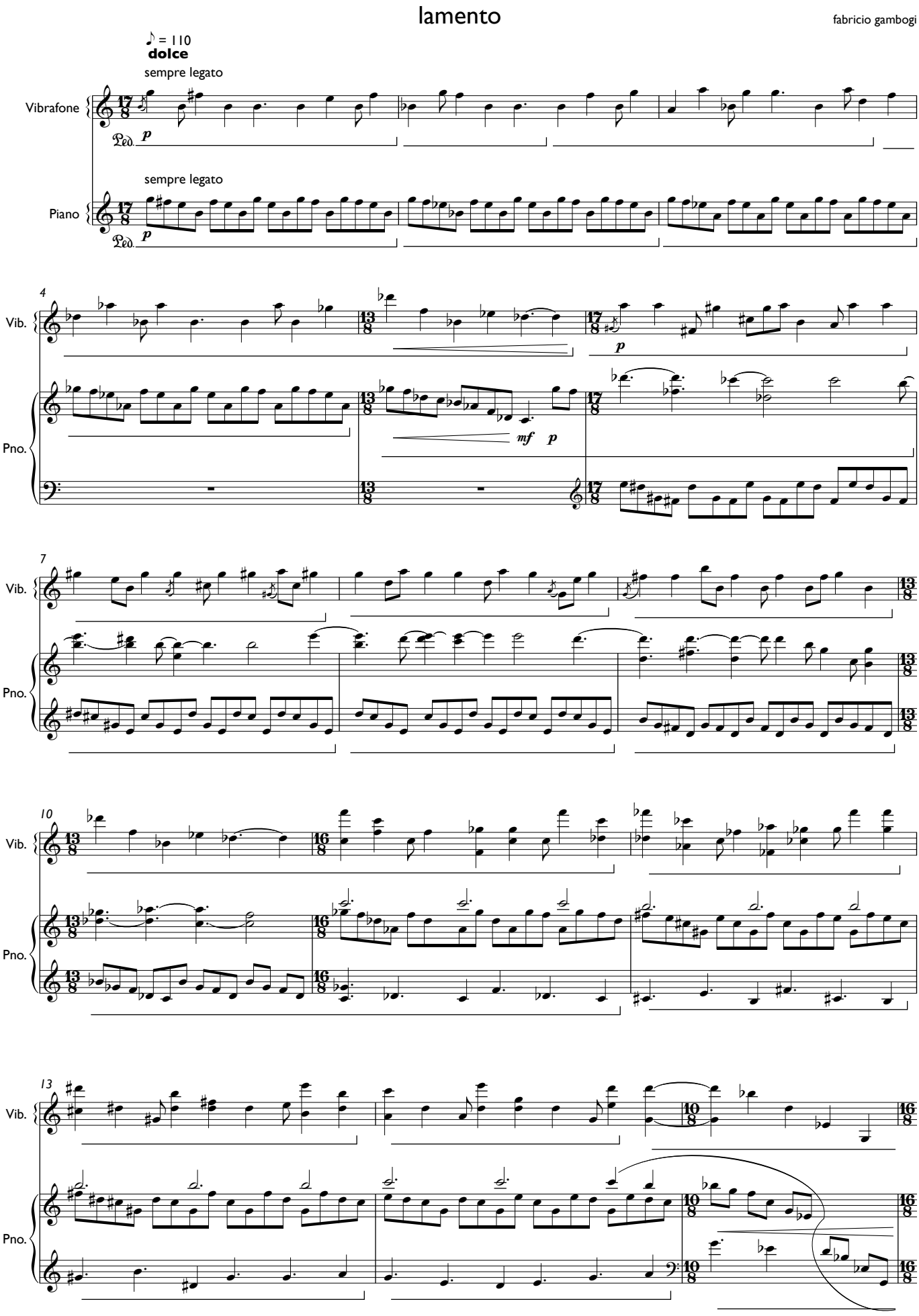

31
Ob.
Vln.
Cb.
36
Ob.
Vln.
Cb.
p
f
42
Ob.
Vln.
Cb.
mf
f
49
Ob.
Vln.
Cb.
mp
f
mf
55
Ob.
Vln.
Cb.
mp
pizz.
mf

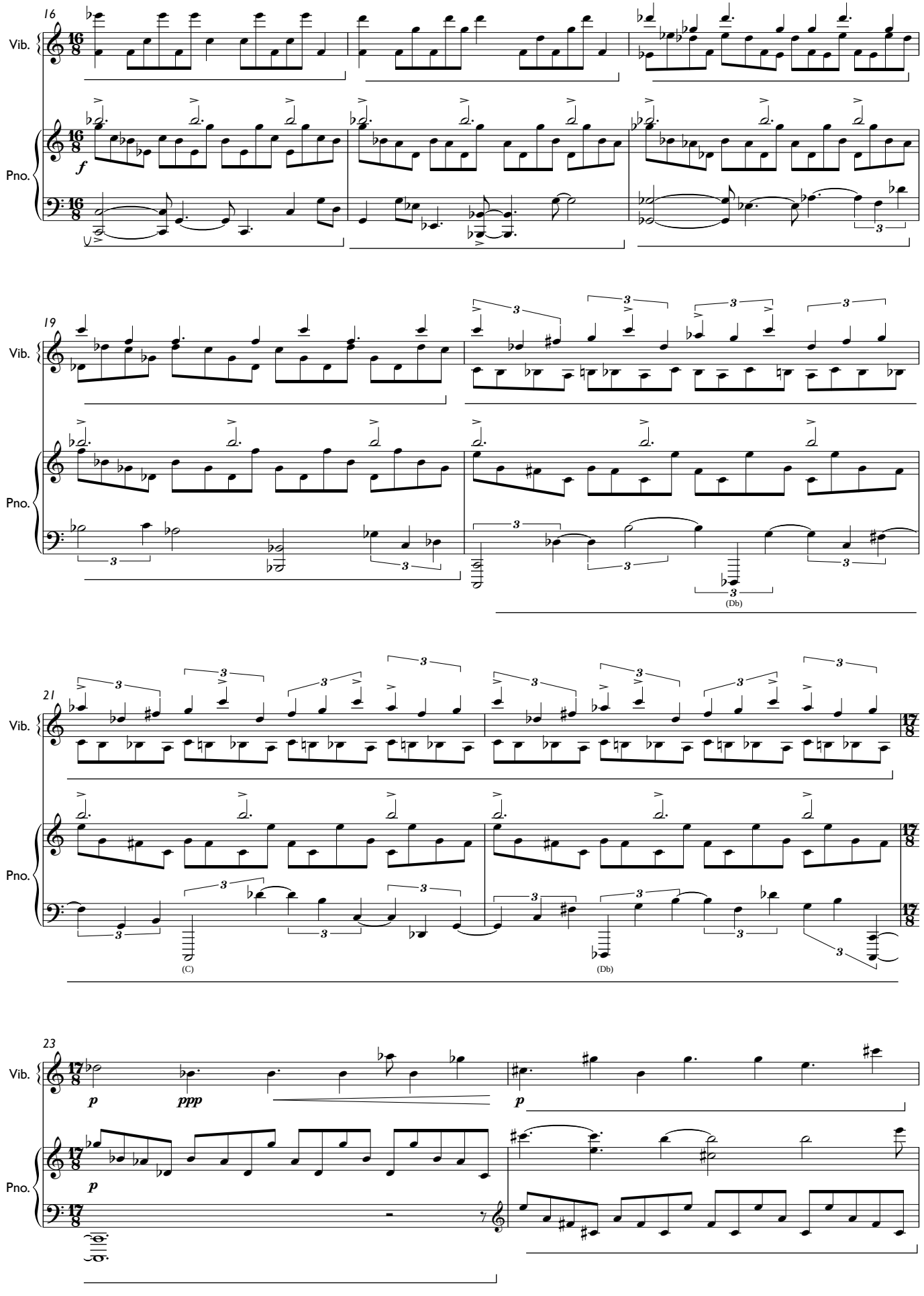

62
Ob.
Vln.
Cb.
67
72
76
83

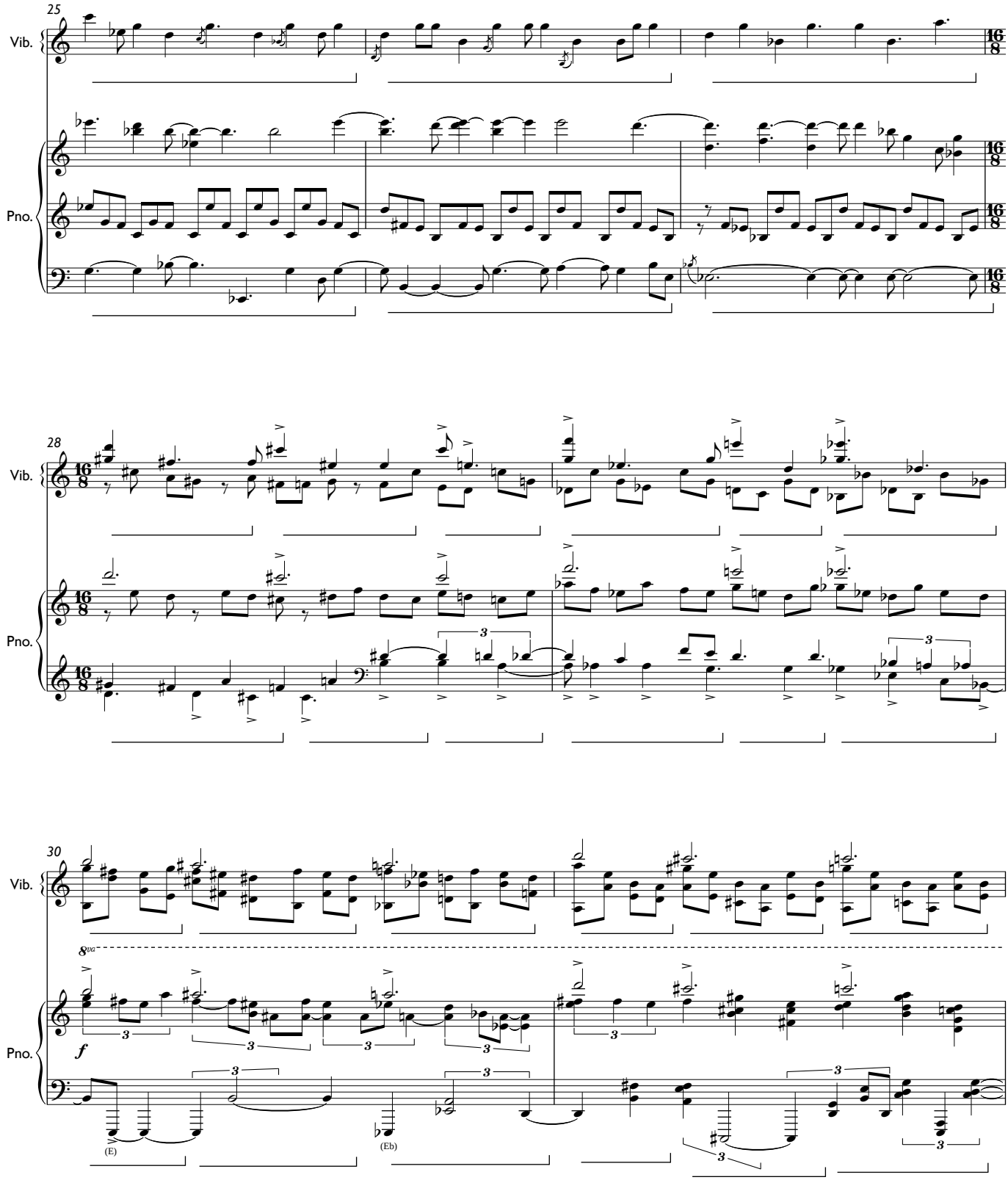

90
Ob.
Vln.
Cb.
p
p
p
ppp
p
arco
ppp
97
Ob.
Vln.
Cb.
102
Ob.
Vln.
Cb.
f
mp
mf
f
mp
mf
f
p
mf
108
Ob.
Vln.
Cb.

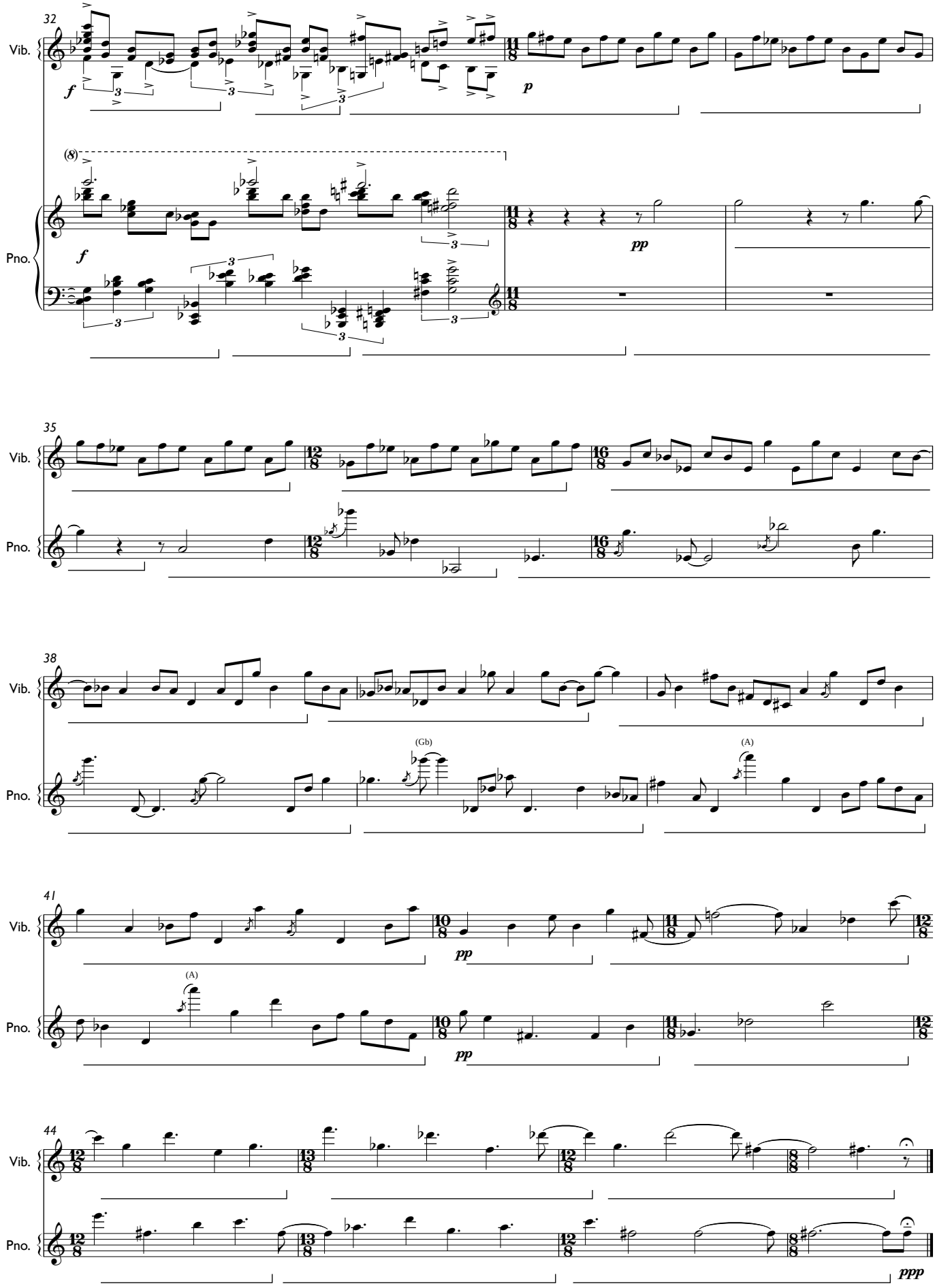

113
Ob.
Vln.
Cb.
mf
mf
f
p
116
Ob.
Vln.
Cb.
119
Ob.
Vln.
Cb.
mf
mf
p
122
Ob.
Vln.
Cb.

7.2.3 Lamento

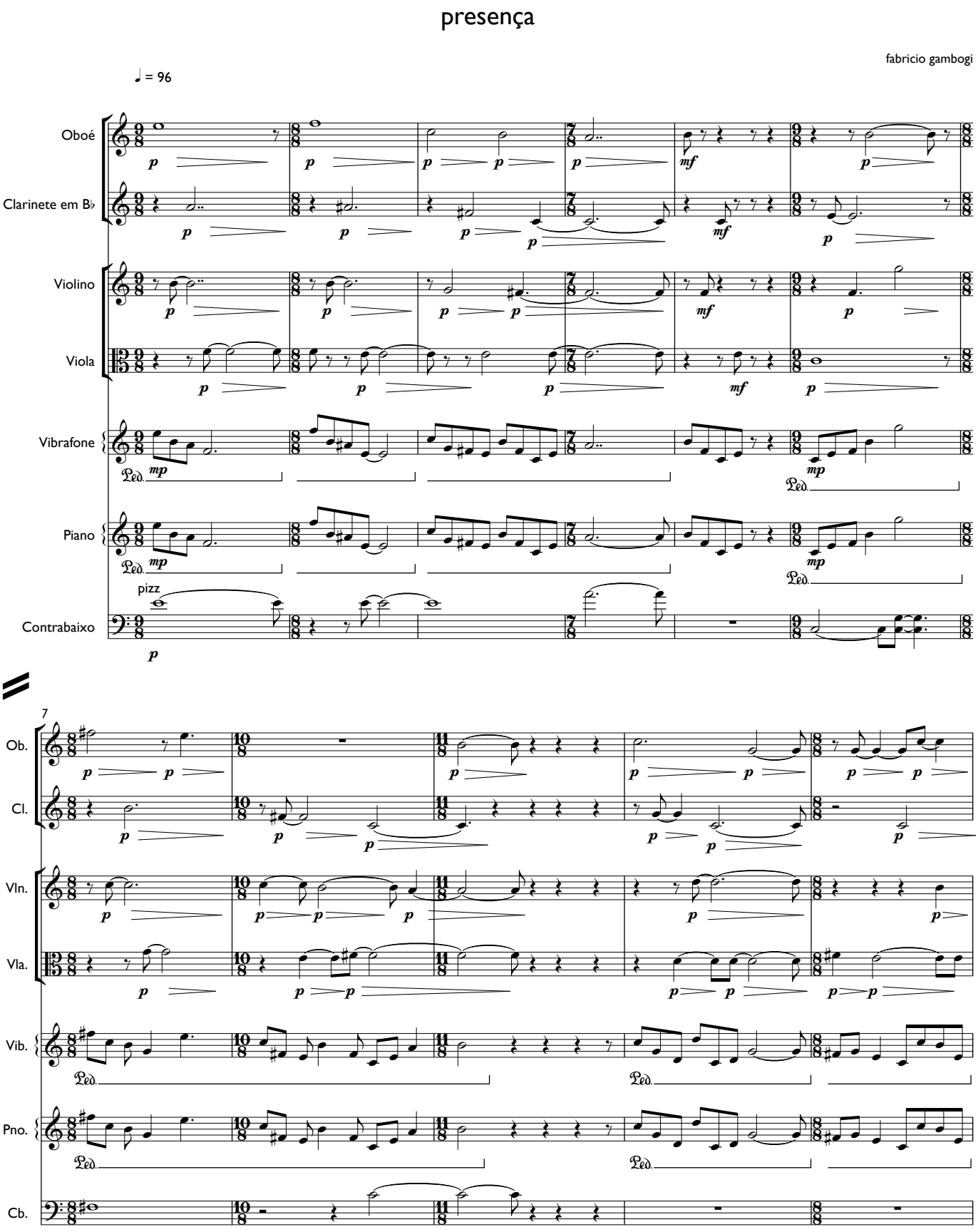

lamento
fabricio gambogi
♪ = 110
dolce
sempre legato
Vibrafone
Piano
Vib.
Pno.
p
mf

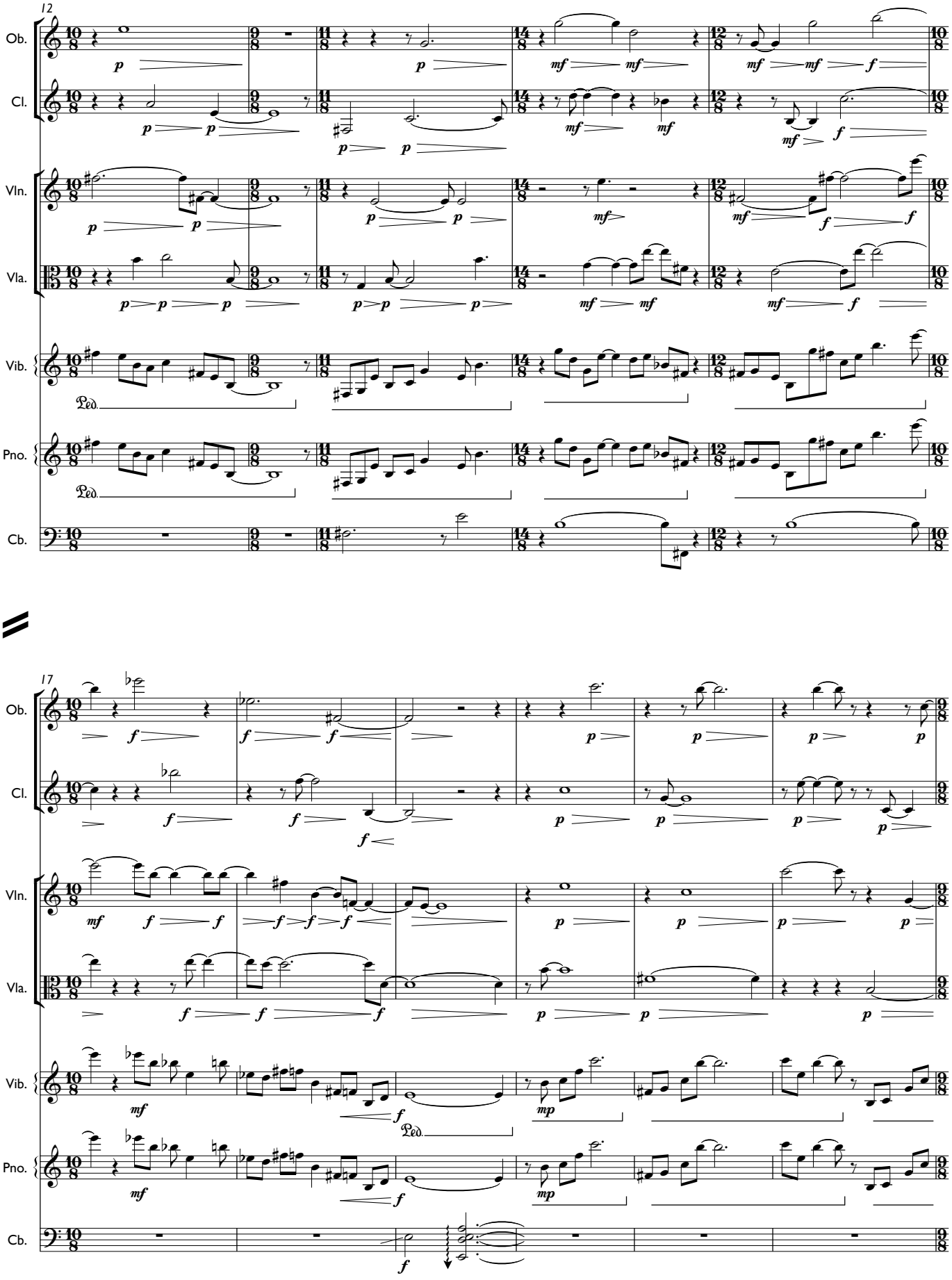

16
Vib.
Pno.
f
19
Vib.
Pno.
(Db)
21
Vib.
Pno.
(C)
(Db)
23
Vib.
Pno.
p
ppp
p
p

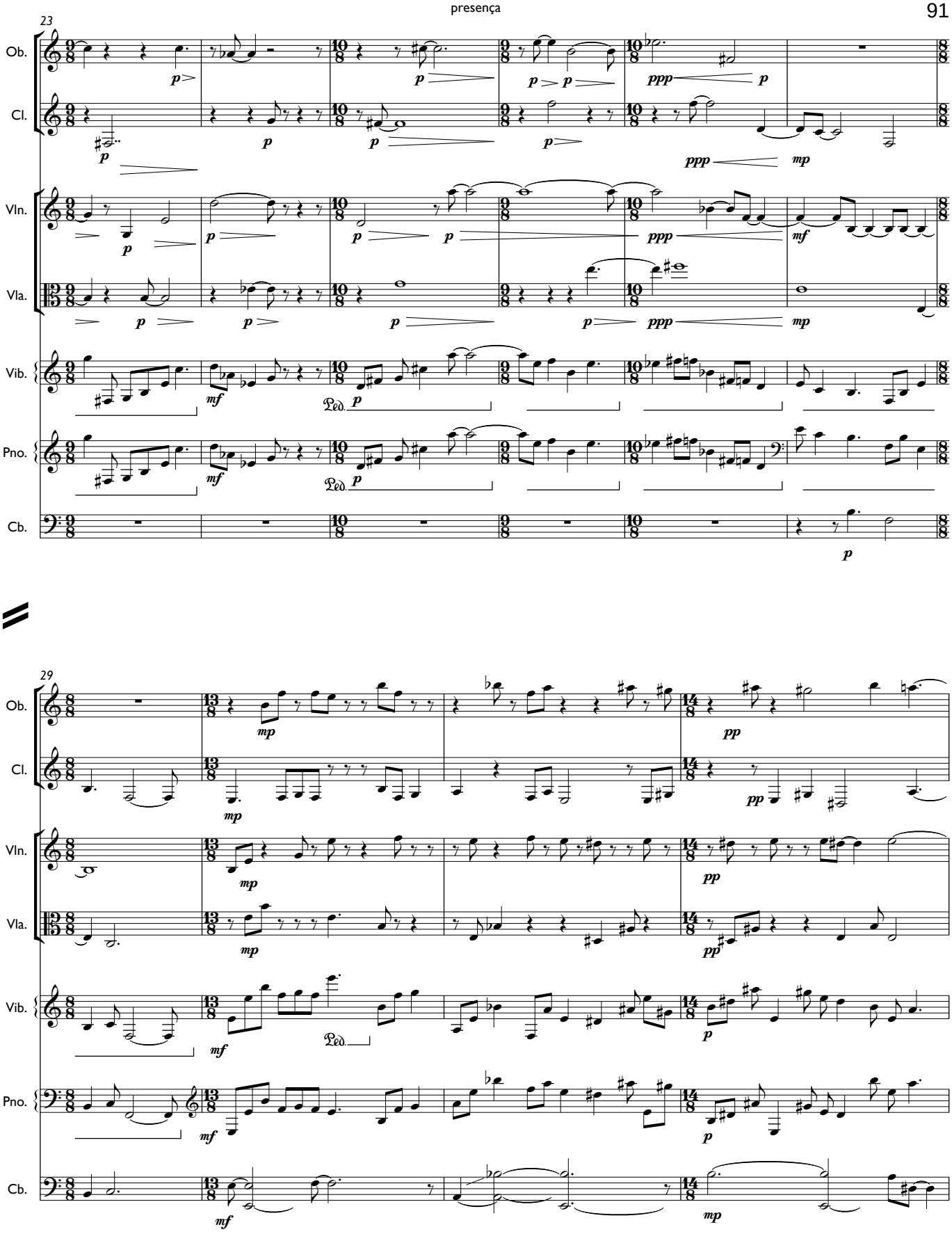

25
Vib.
Pno.
28
Vib.
Pno.
30
Vib.
Pno.
8va
f
(E)
(Eb)

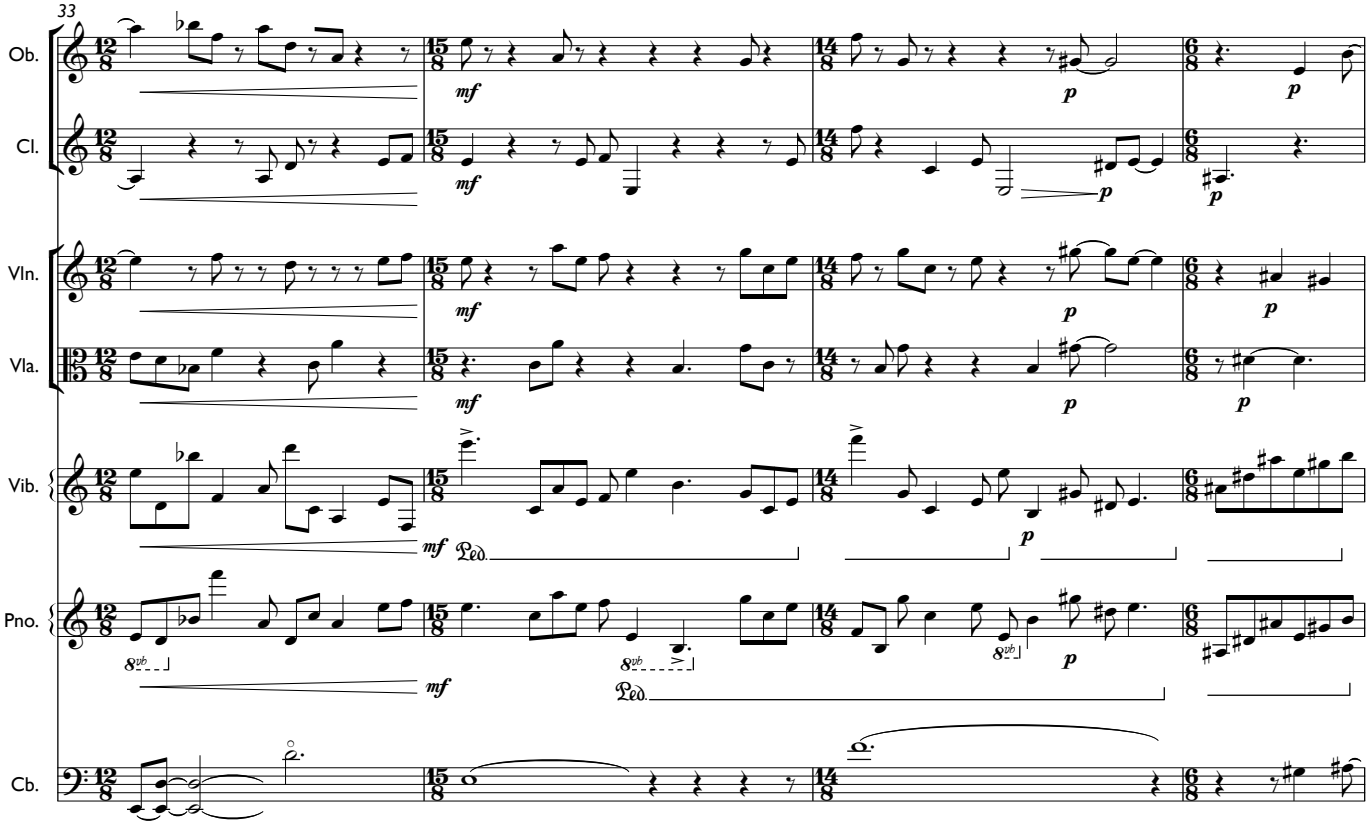

32
Vib.
Pno.
f
p
pp
(8)
35
38
(Gb)
(A)
41
44
ppp

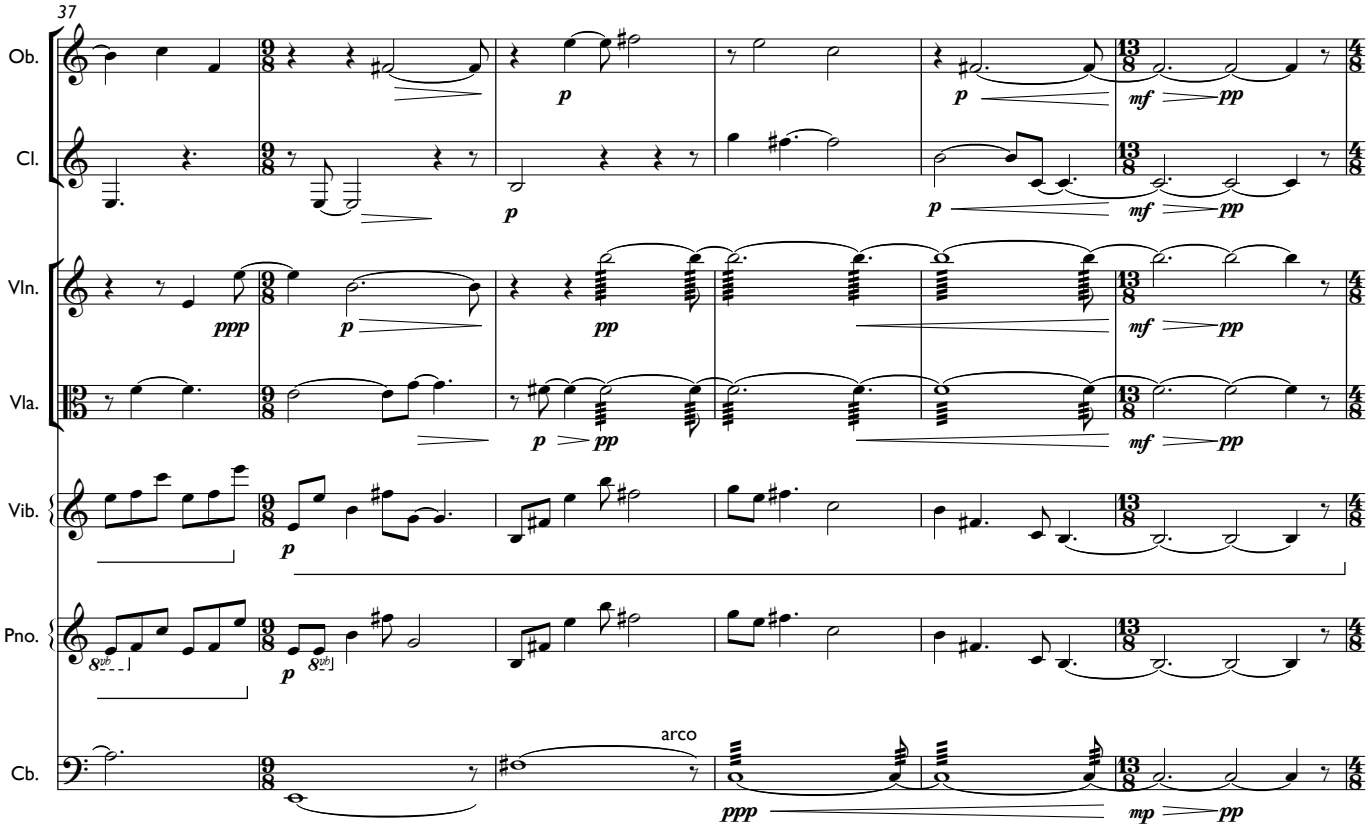
7.2.4 Presença

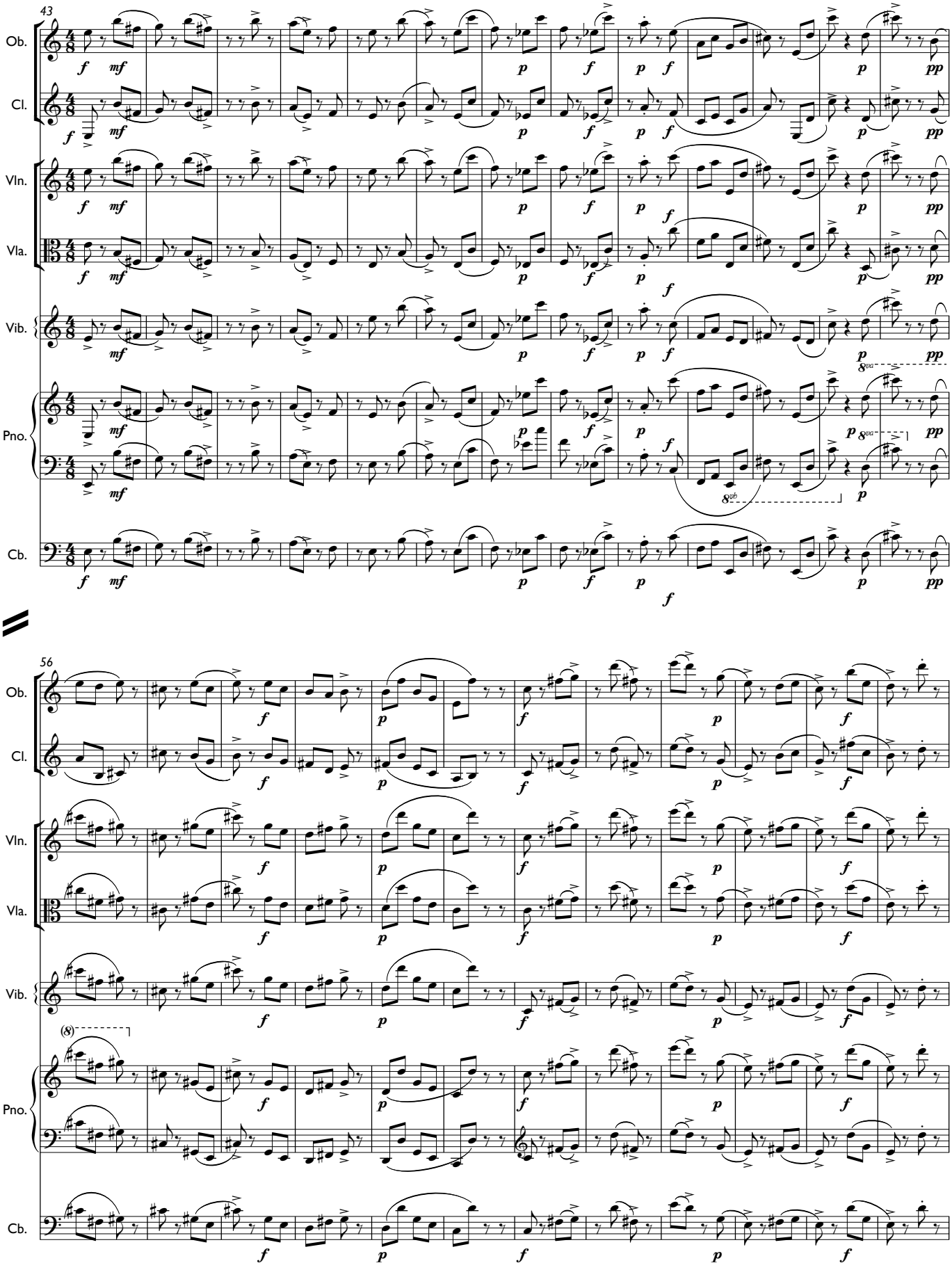


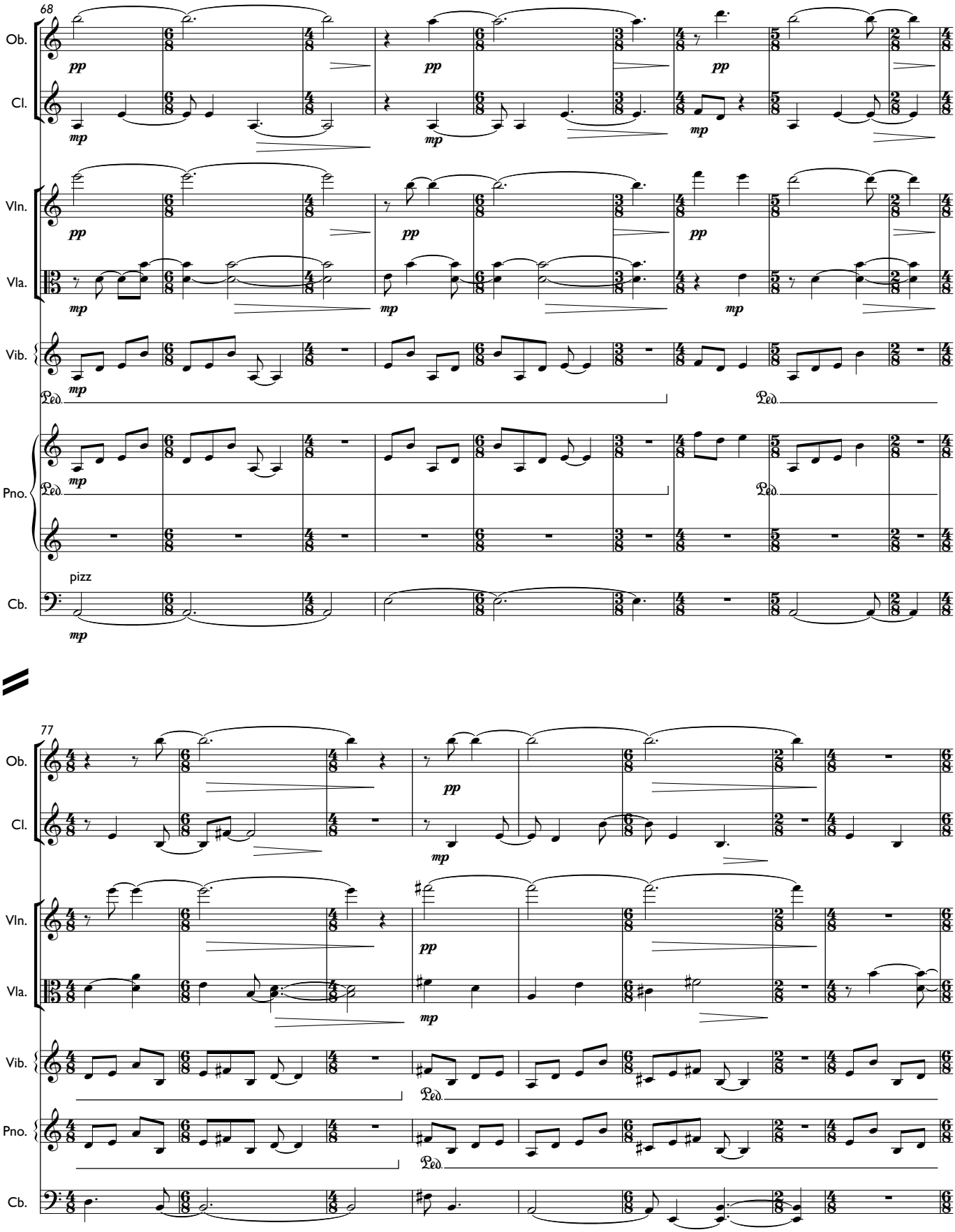

12
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
Ped.
17
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
Ped.

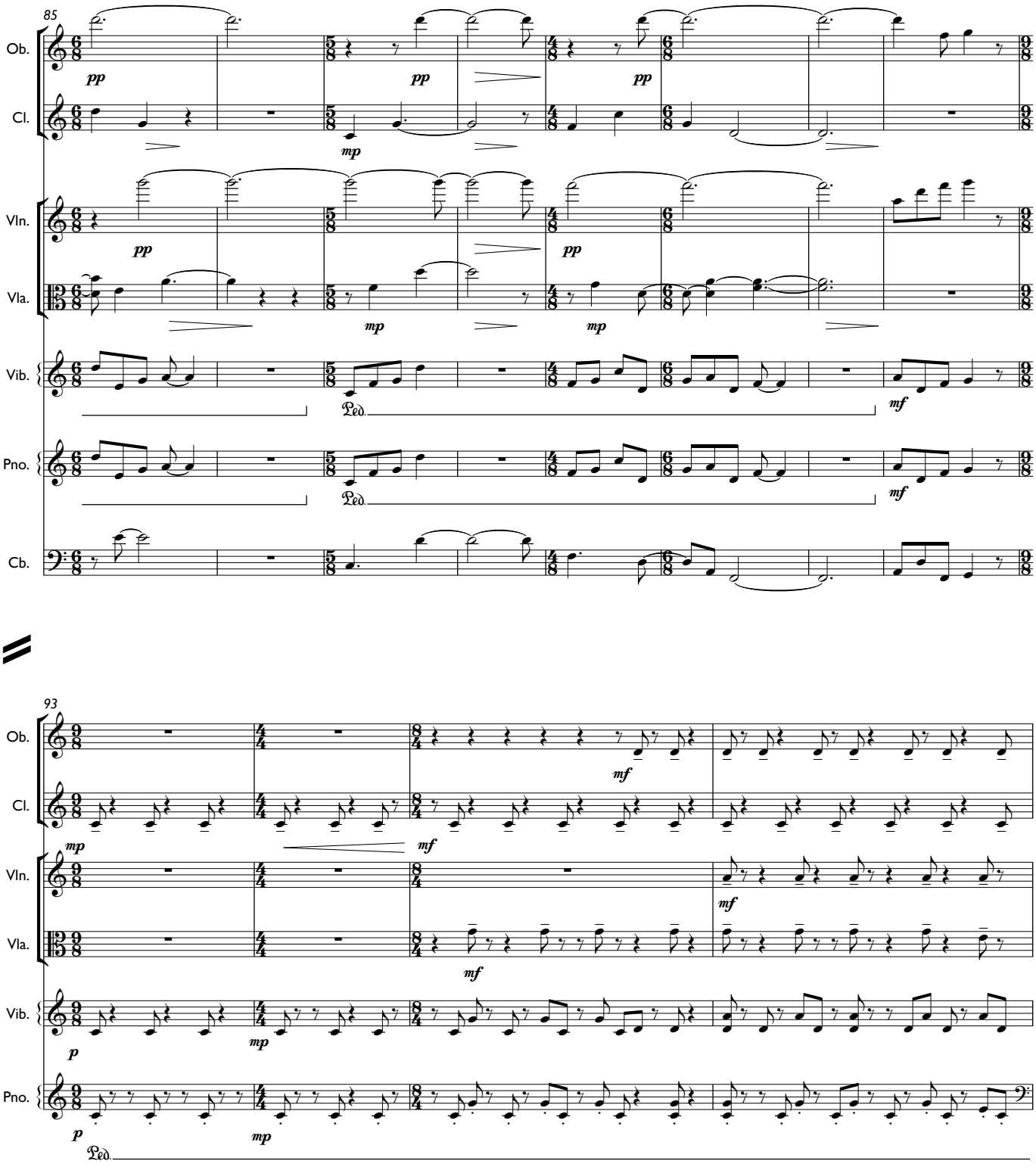

23
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
Ped.
29
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
Ped.

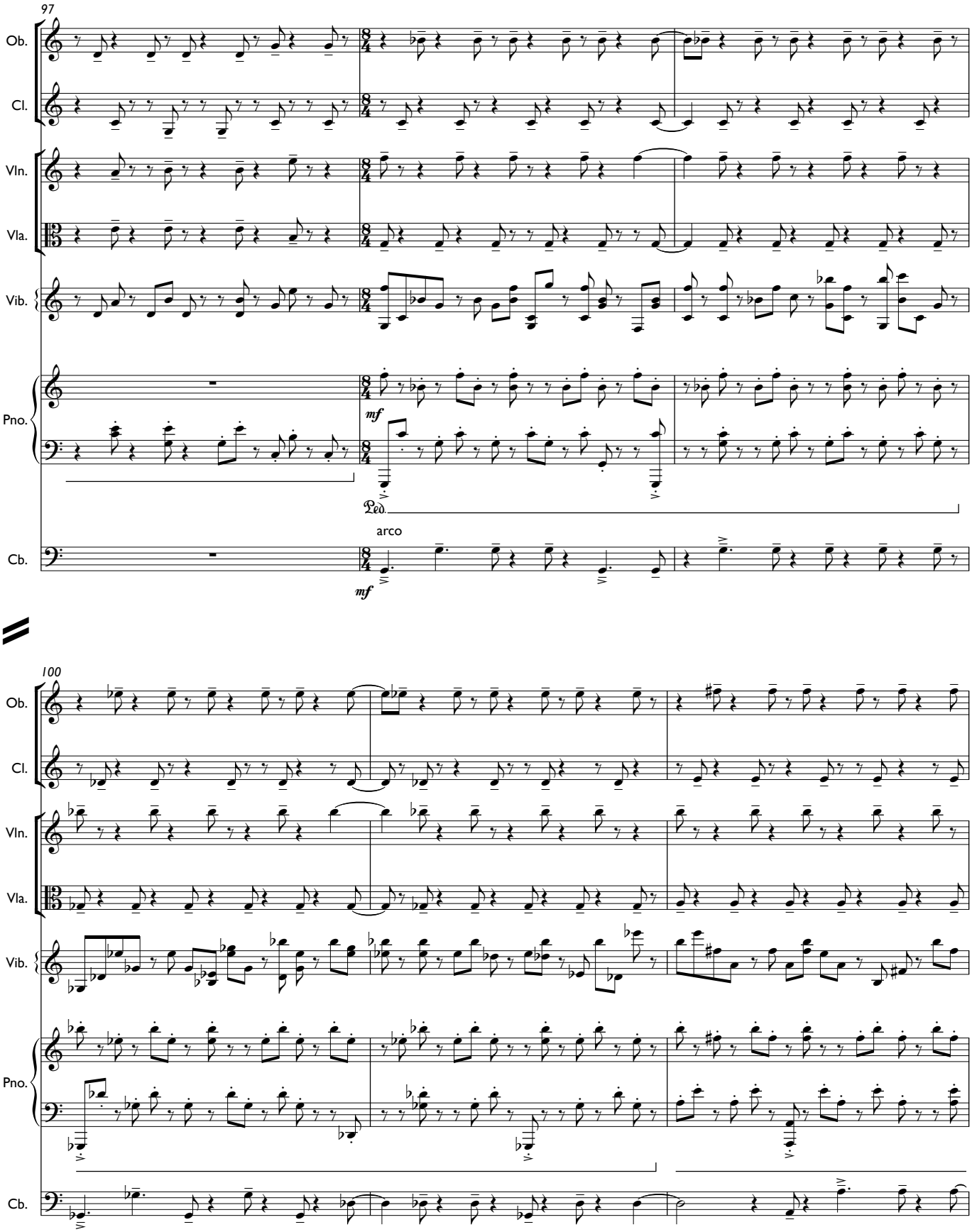

33
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
mf
p
Ped.

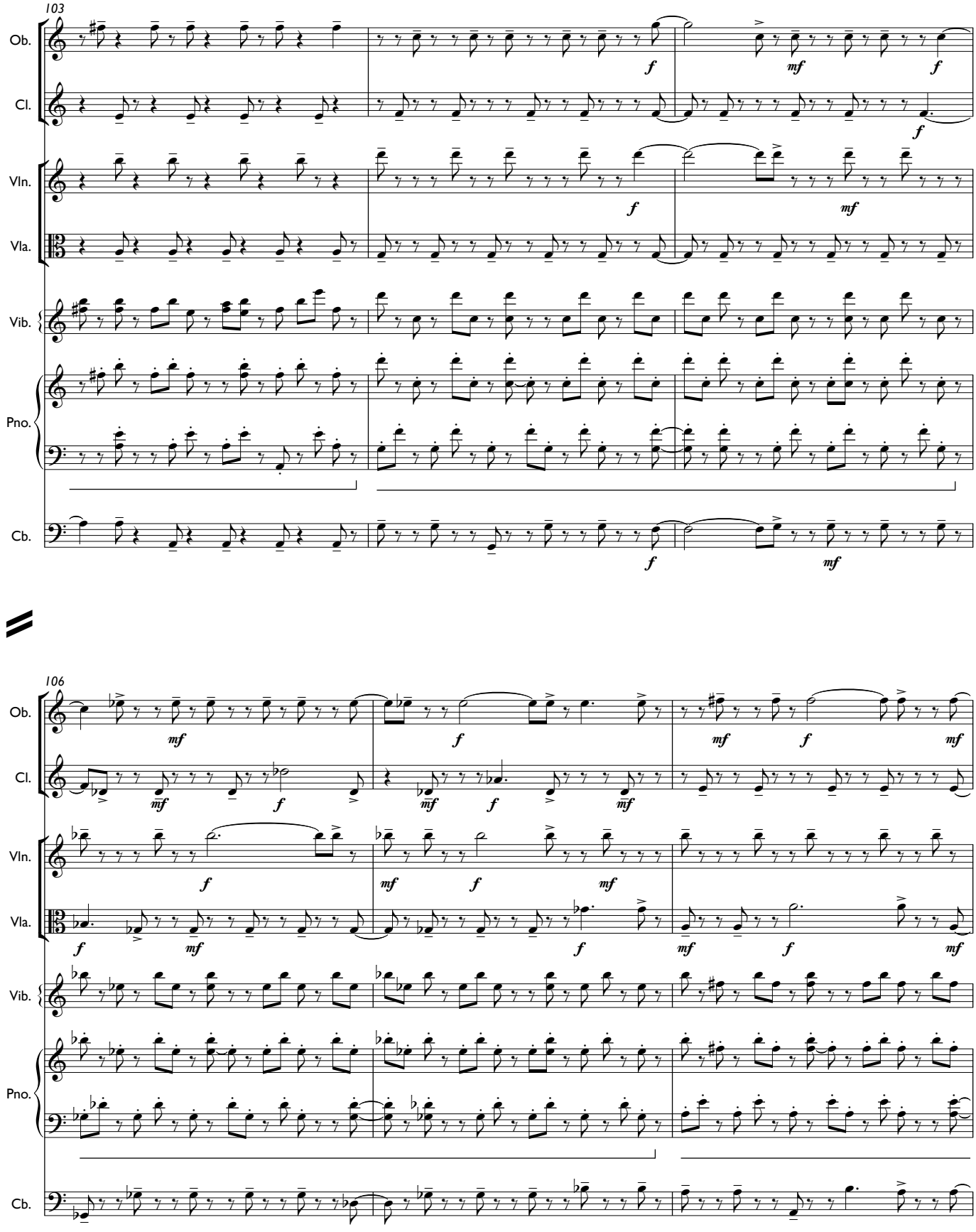

37
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
ppp
p
pp
mf
mp
arco

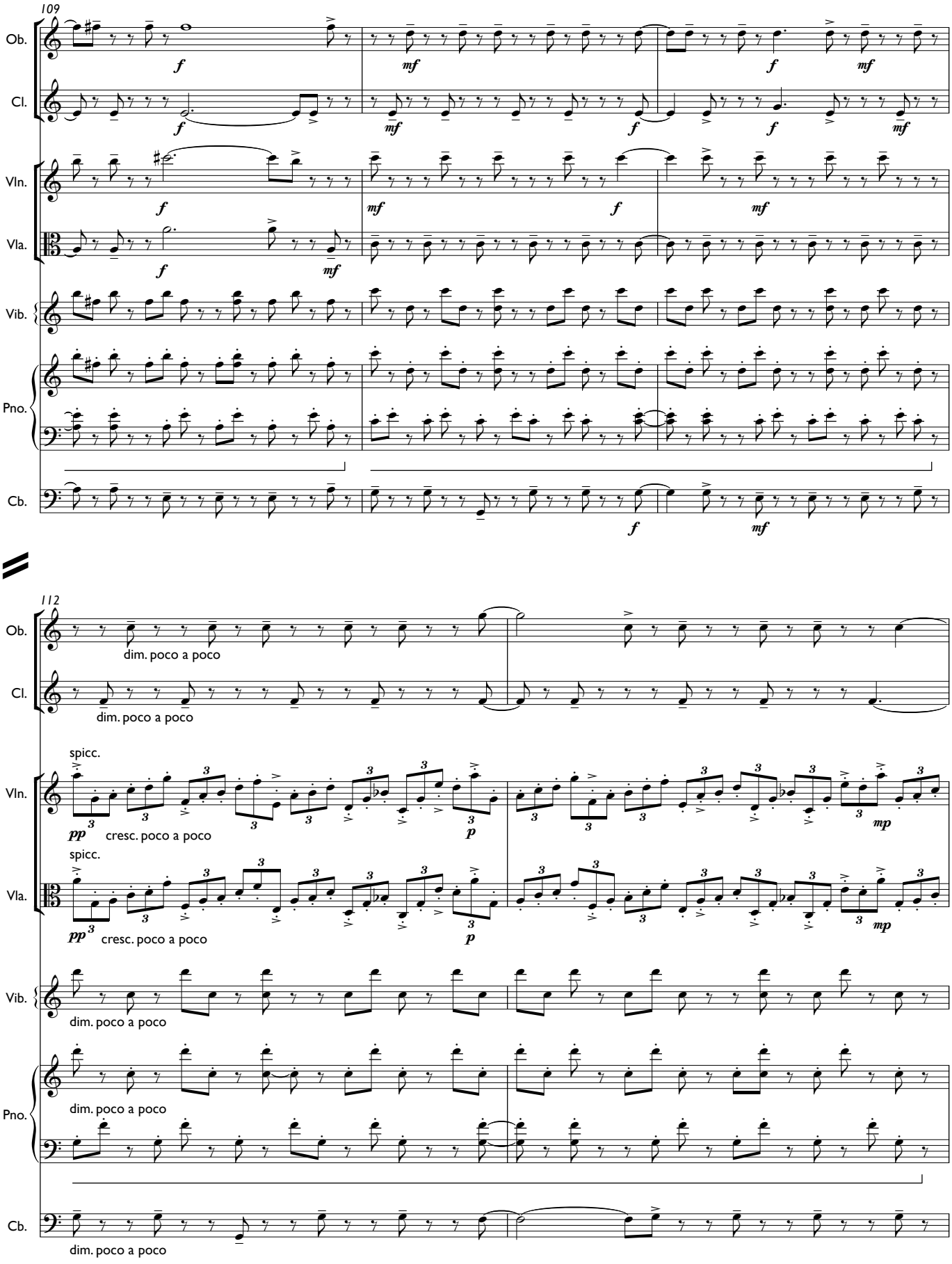

43
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
56
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.

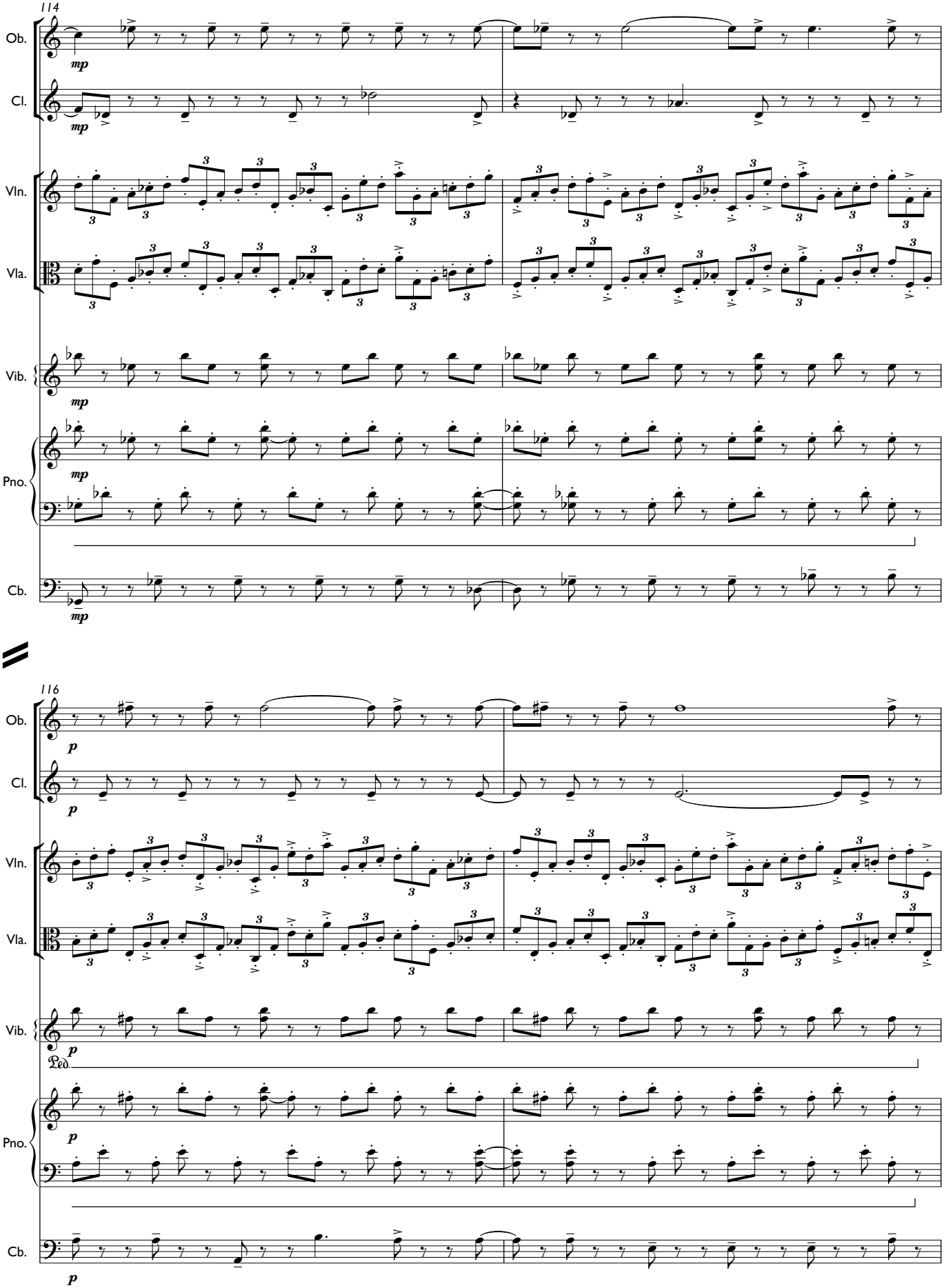

68
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
pp
mp
Ped.
pizz
77

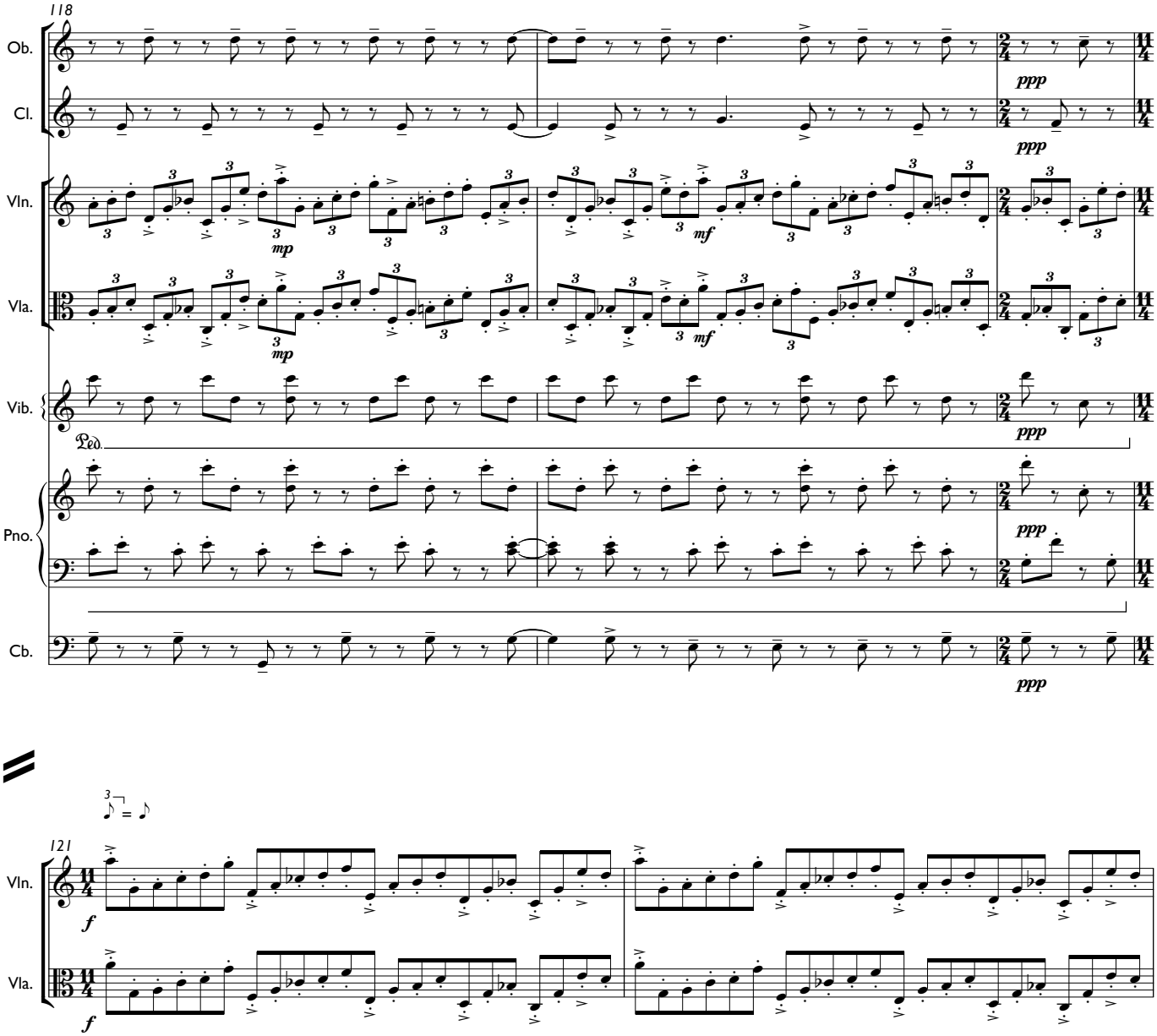

85
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
pp
mp
mf
Ped.
93
p


97
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
mf
Ped.
arco
mf
100
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.

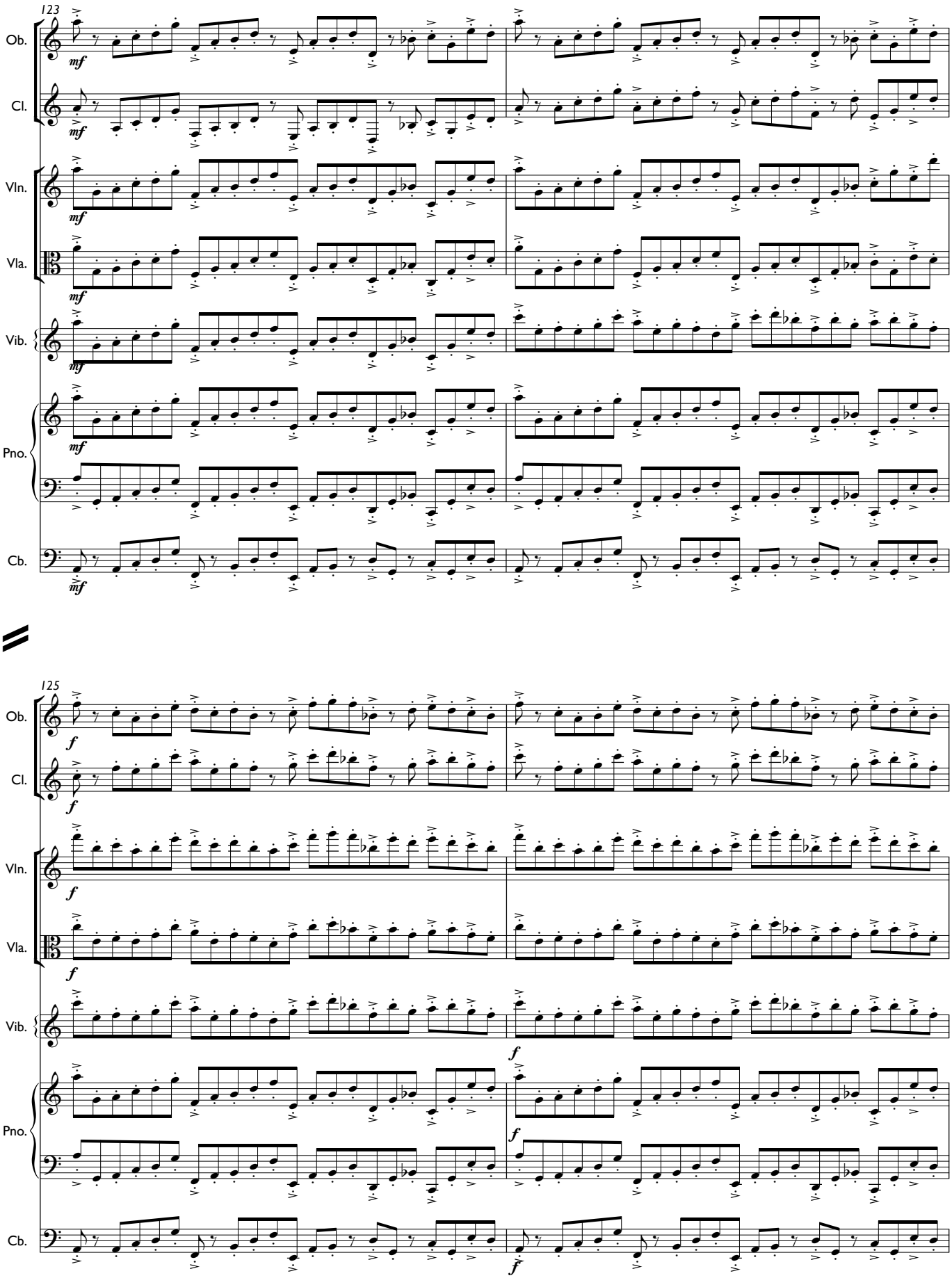

103
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
106
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.

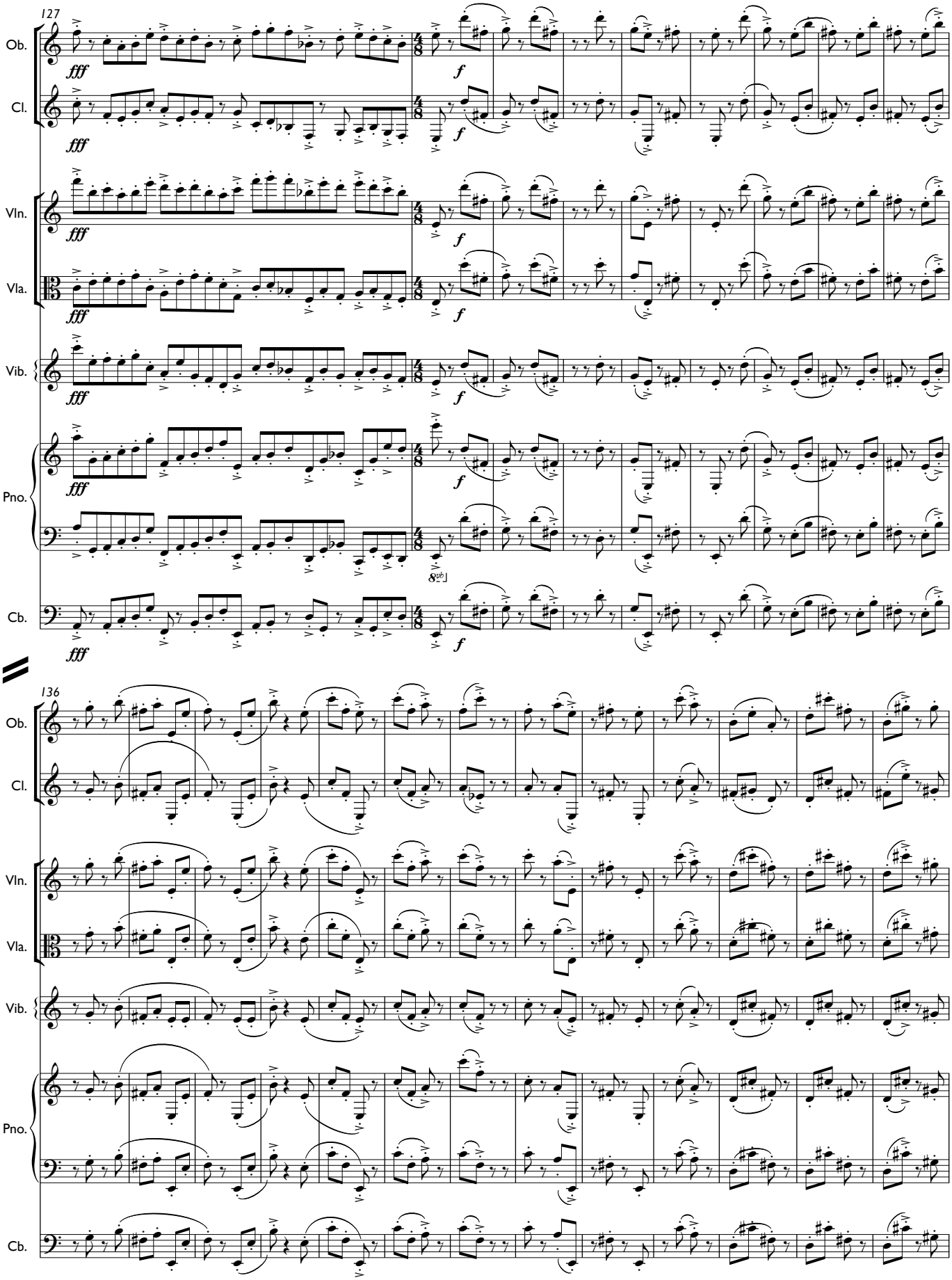

109
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
112
dim. poco a poco
spicc.
pp
cresc. poco a poco
p
mp
mf
f

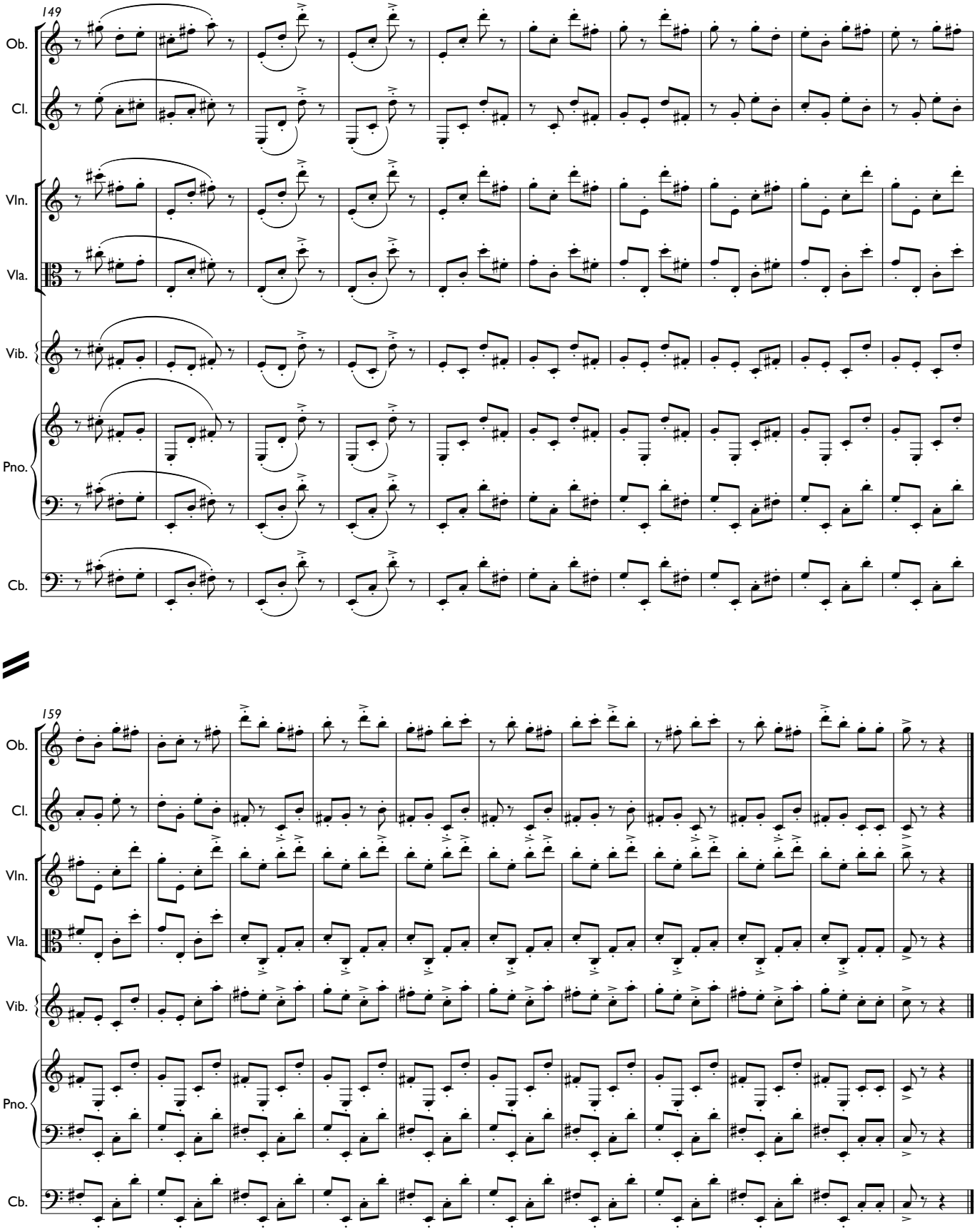

114
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
mp
116
p
Ped.


118
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
ppp
mp
mf
Ped.

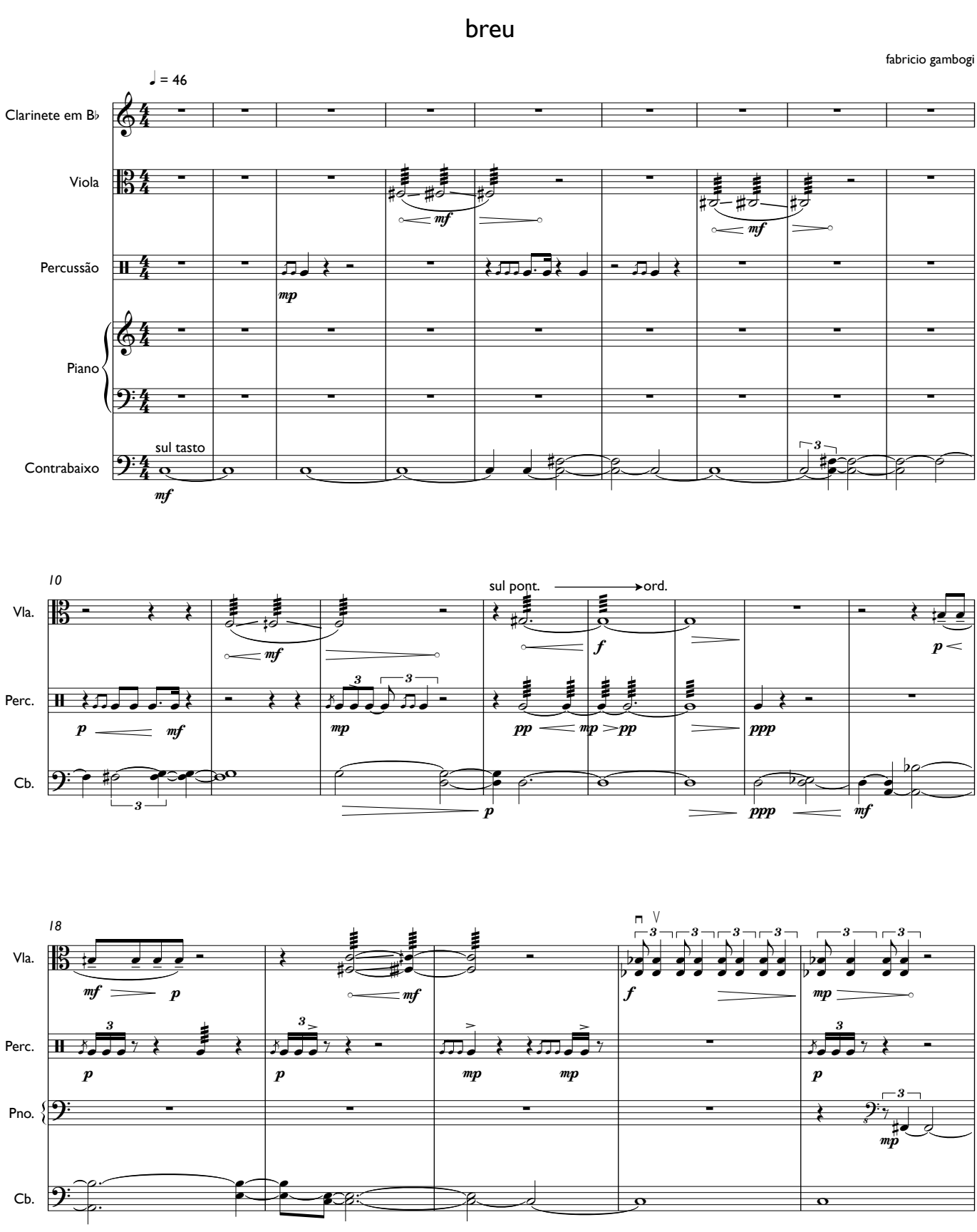
121
Vln.
Vla.
f

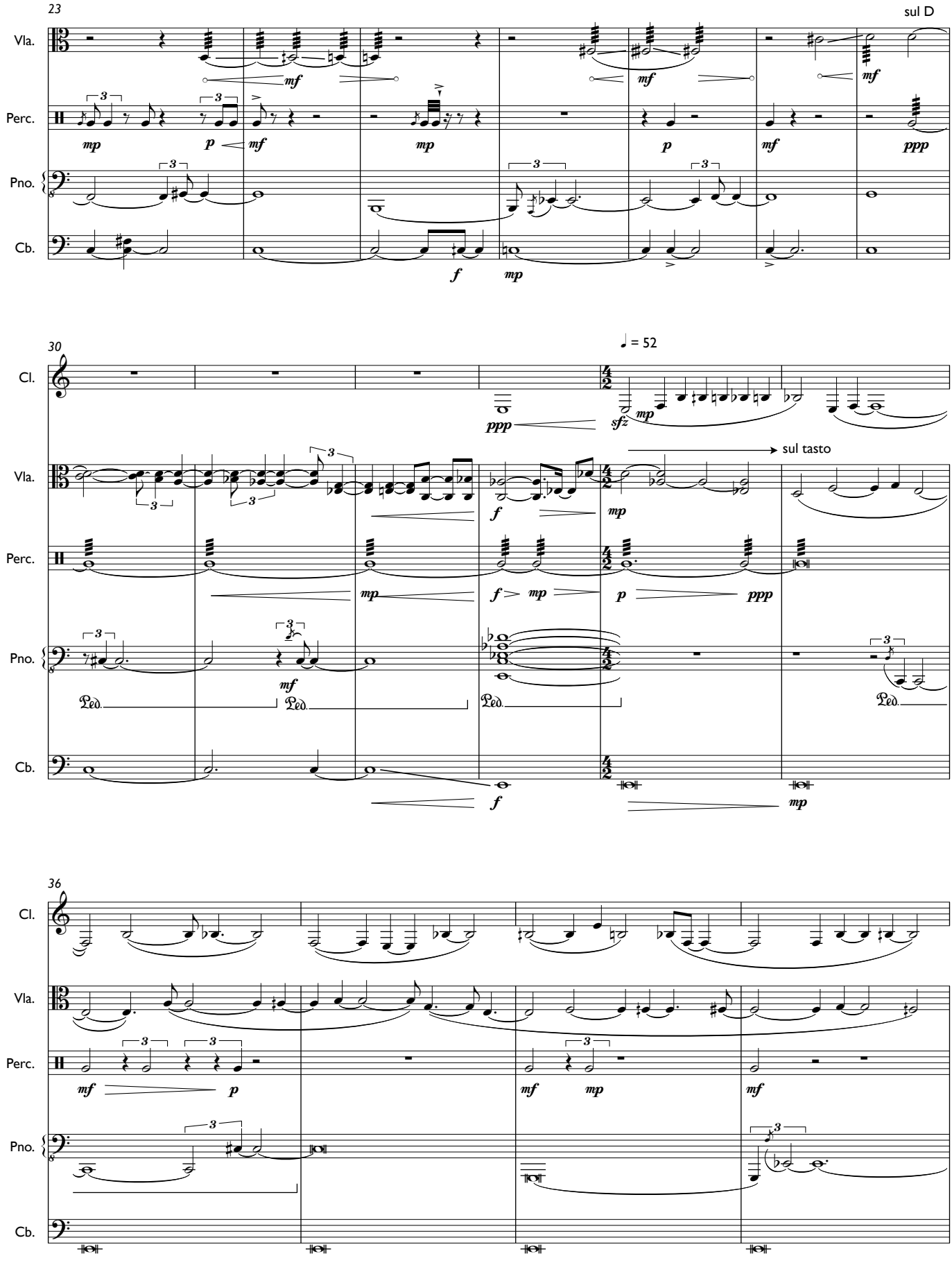

123
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
mf
125
f

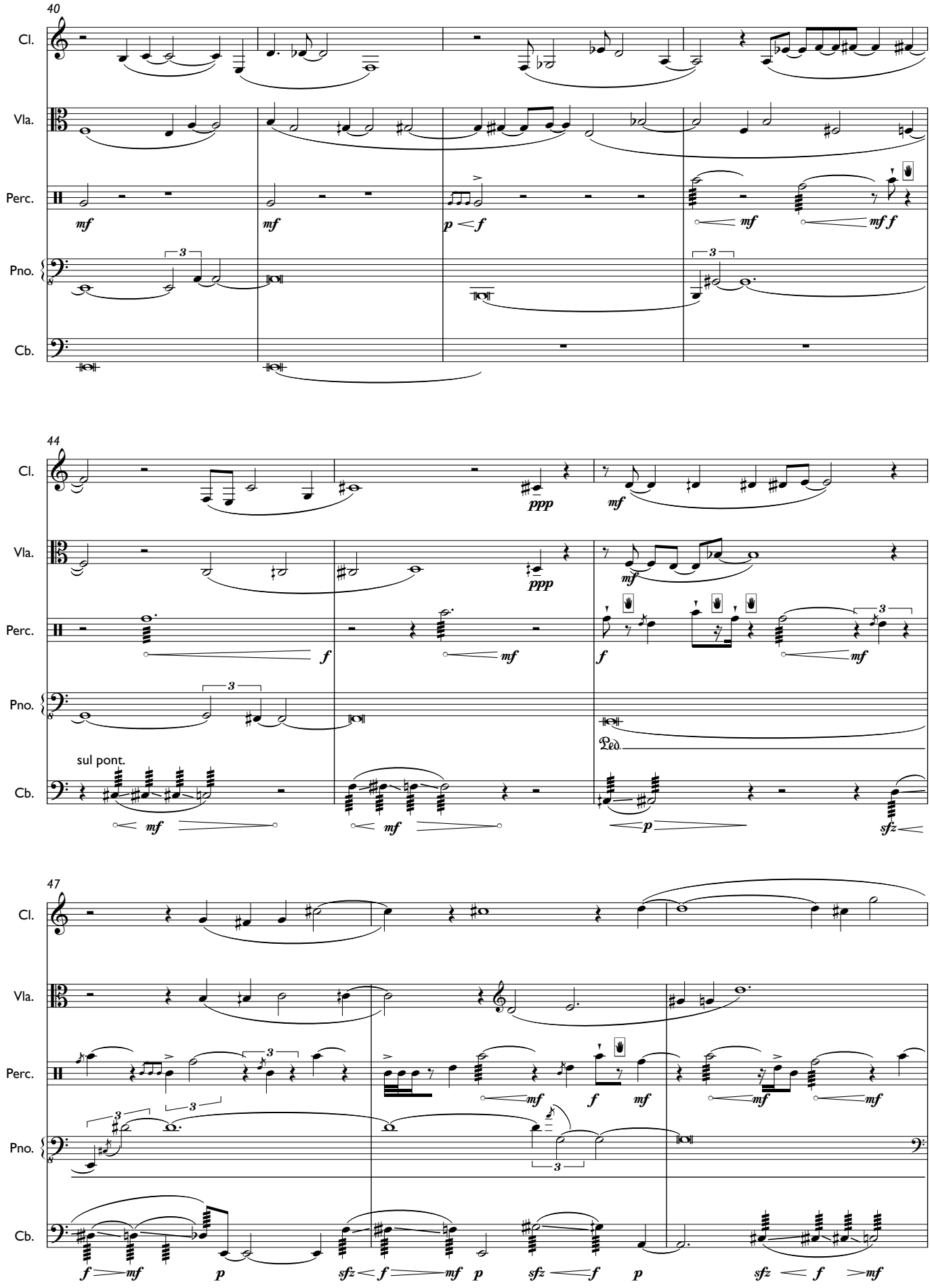

127
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
fff
f
8vb
136

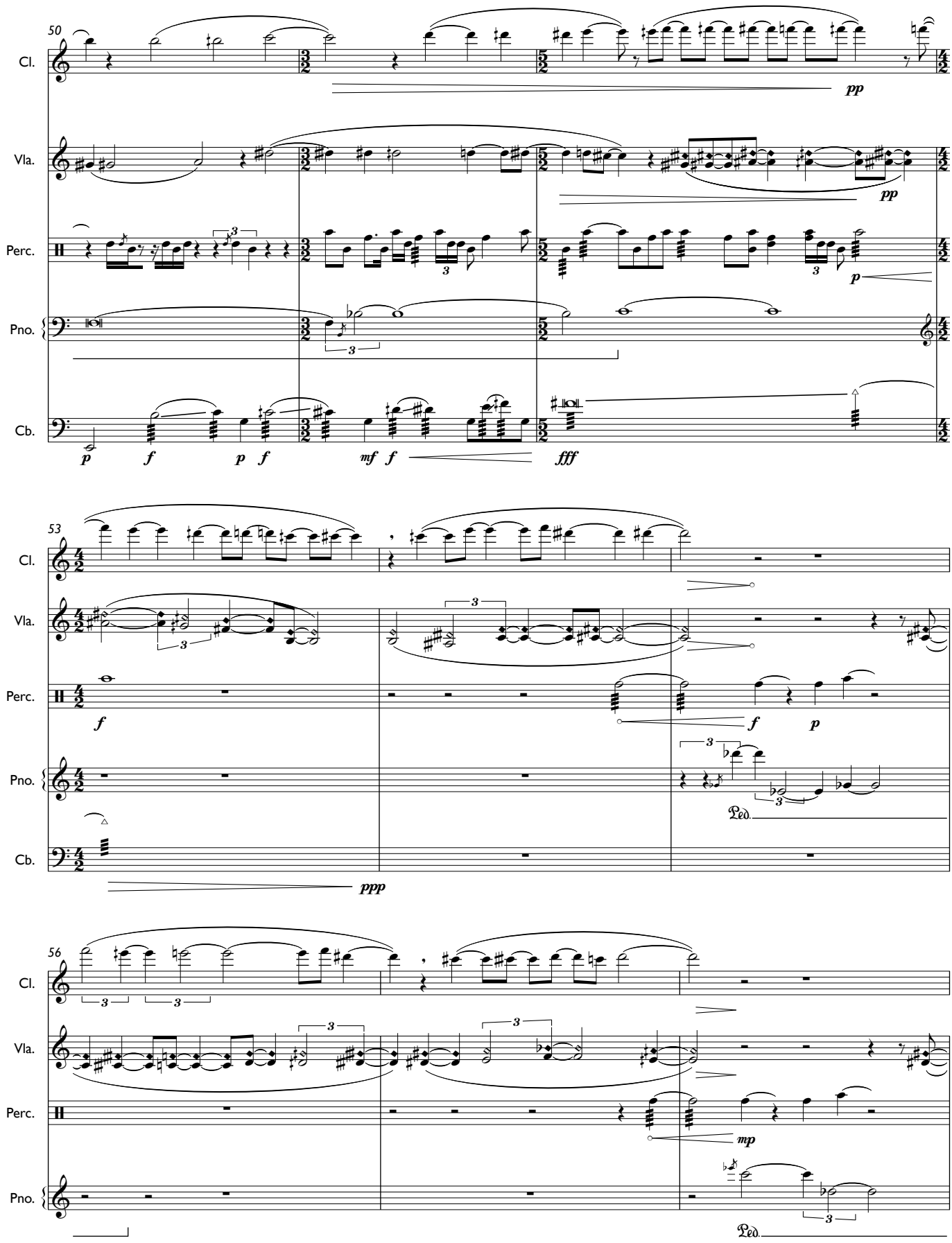

149
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.
159
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
Cb.

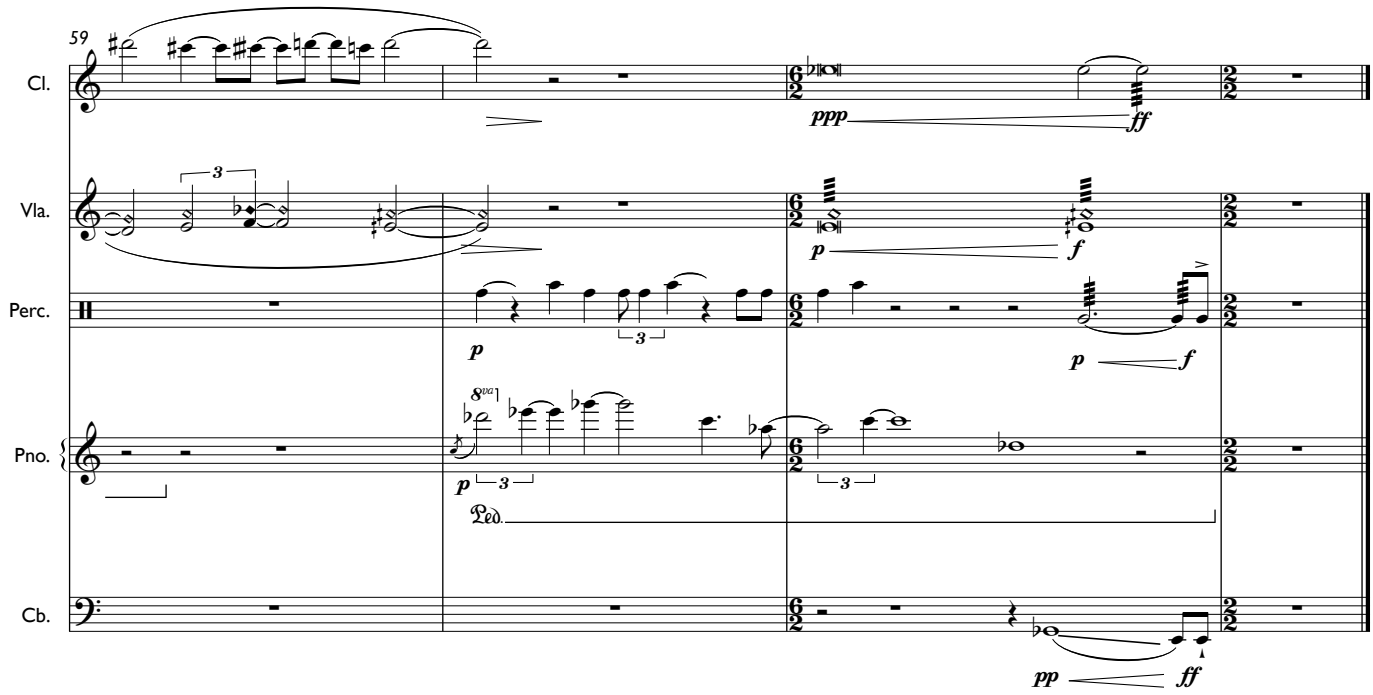
7.2.5 Breu


breu
fabricio gambogi
♩ = 46
Clarinete em B♭
Viola
Percussão
Piano
Contrabaixo
sul tasto
10
Vla.
Perc.
Cb.
sul pont.
ord.
18
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.

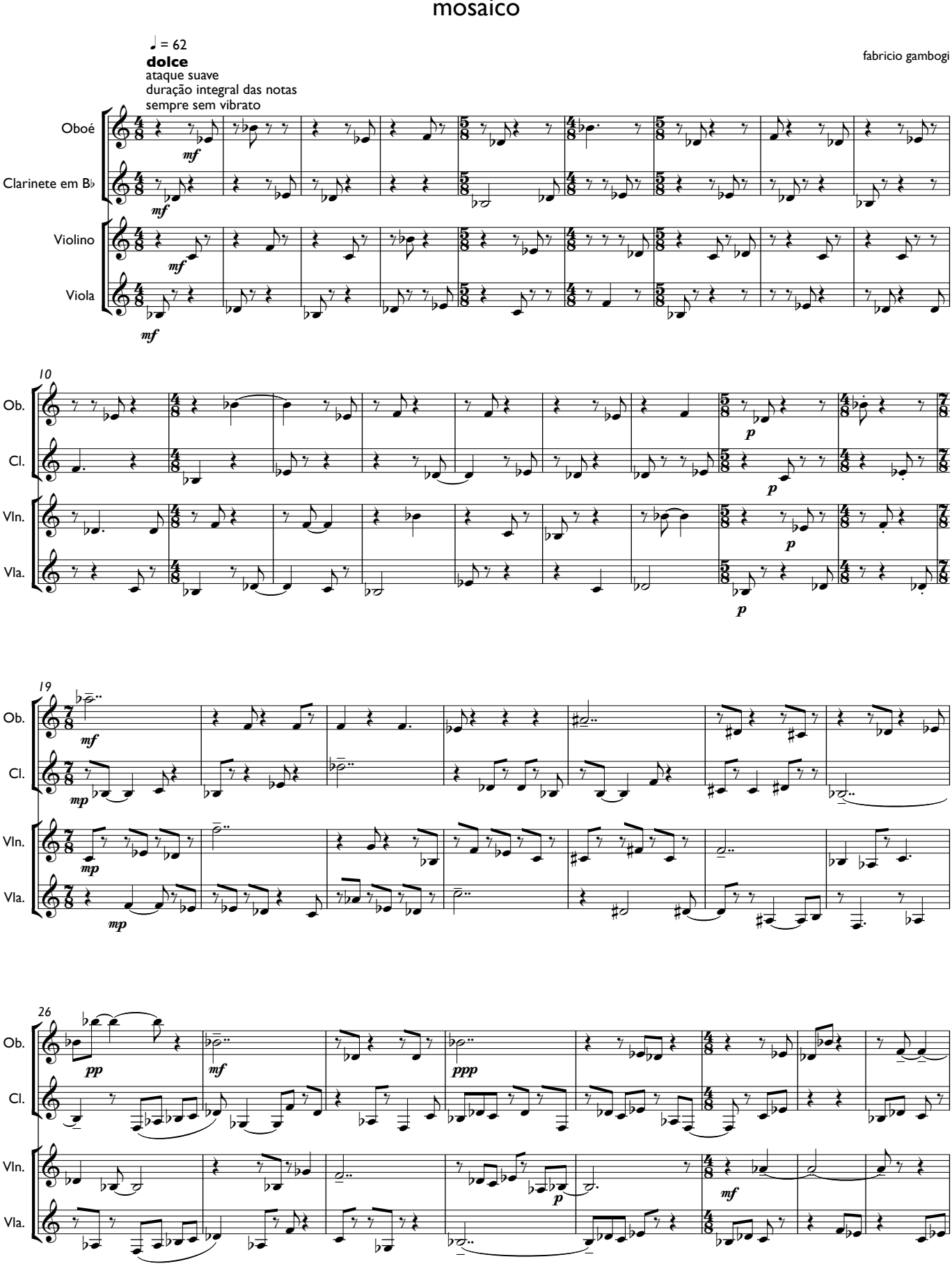

23
sul D
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
30
Cl.
♩ = 52
sul tasto
36

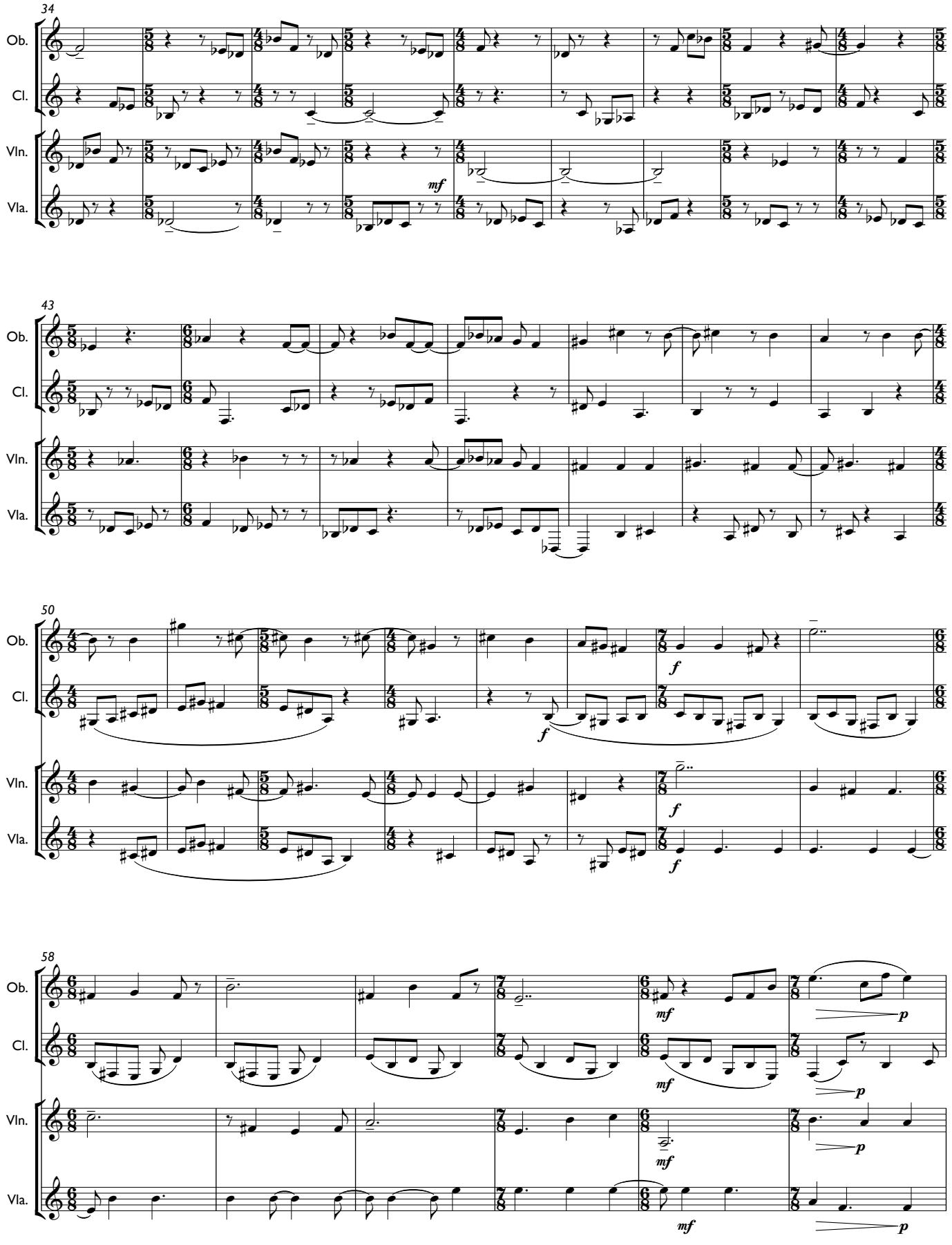

40
Cl.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
mf
mf
p f
mf
mf f
3
3
44
Cl.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
ppp
mf
ppp
mf
f
mf
f
mf
3
3
sul pont.
Ped.
mf
mf
p
sfz
47
Cl.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
3
3
3
3
3
mf
f
mf
mf
mf
f mf
p
sfz f mf p
sfz f p
sfz f mf

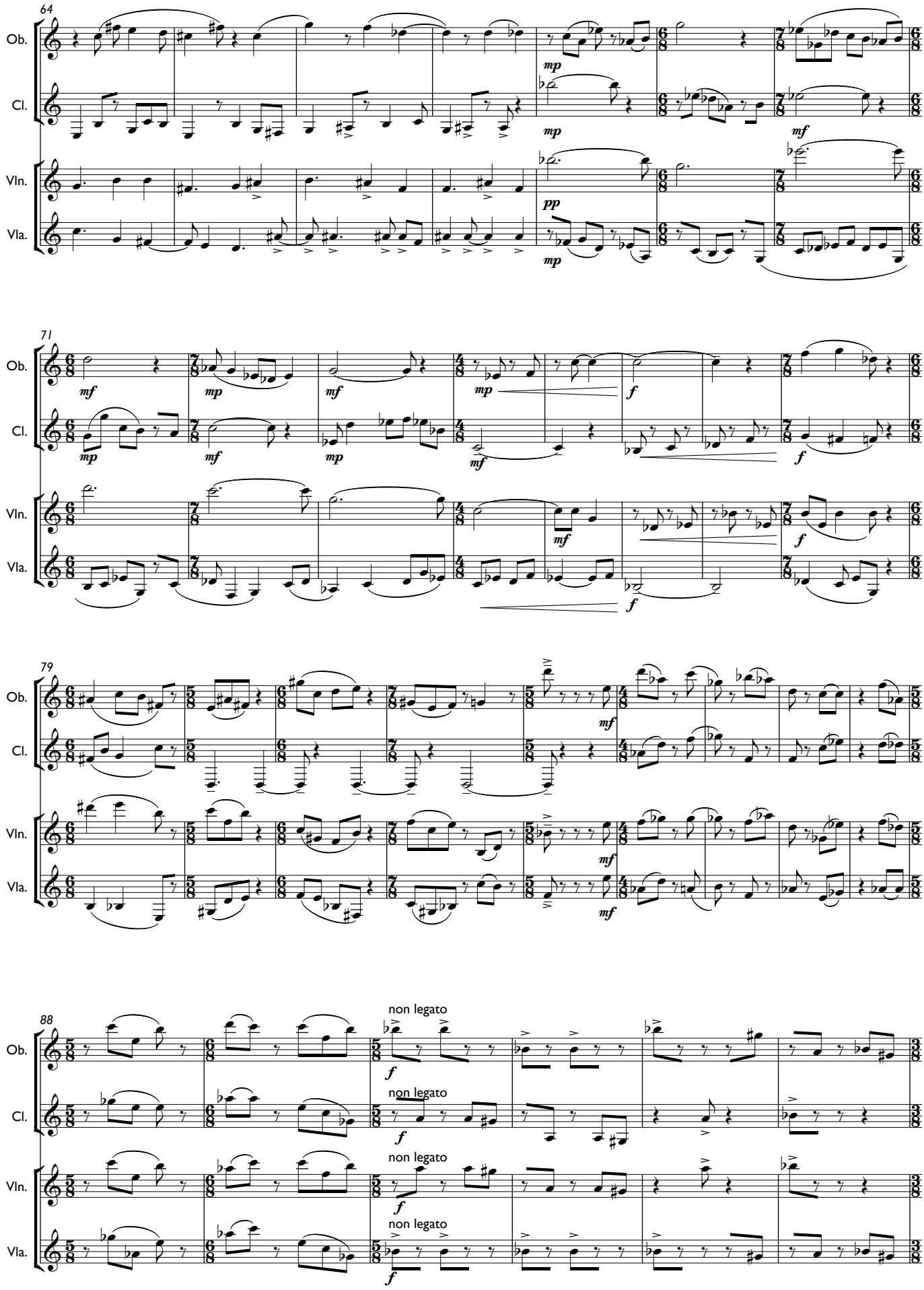

50
Cl.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
pp
pp
p
p f p f mf f fff
53
Cl.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
f
f p
Ped.
ppp
56
Cl.
Vla.
Perc.
Pno.
mp
Ped.

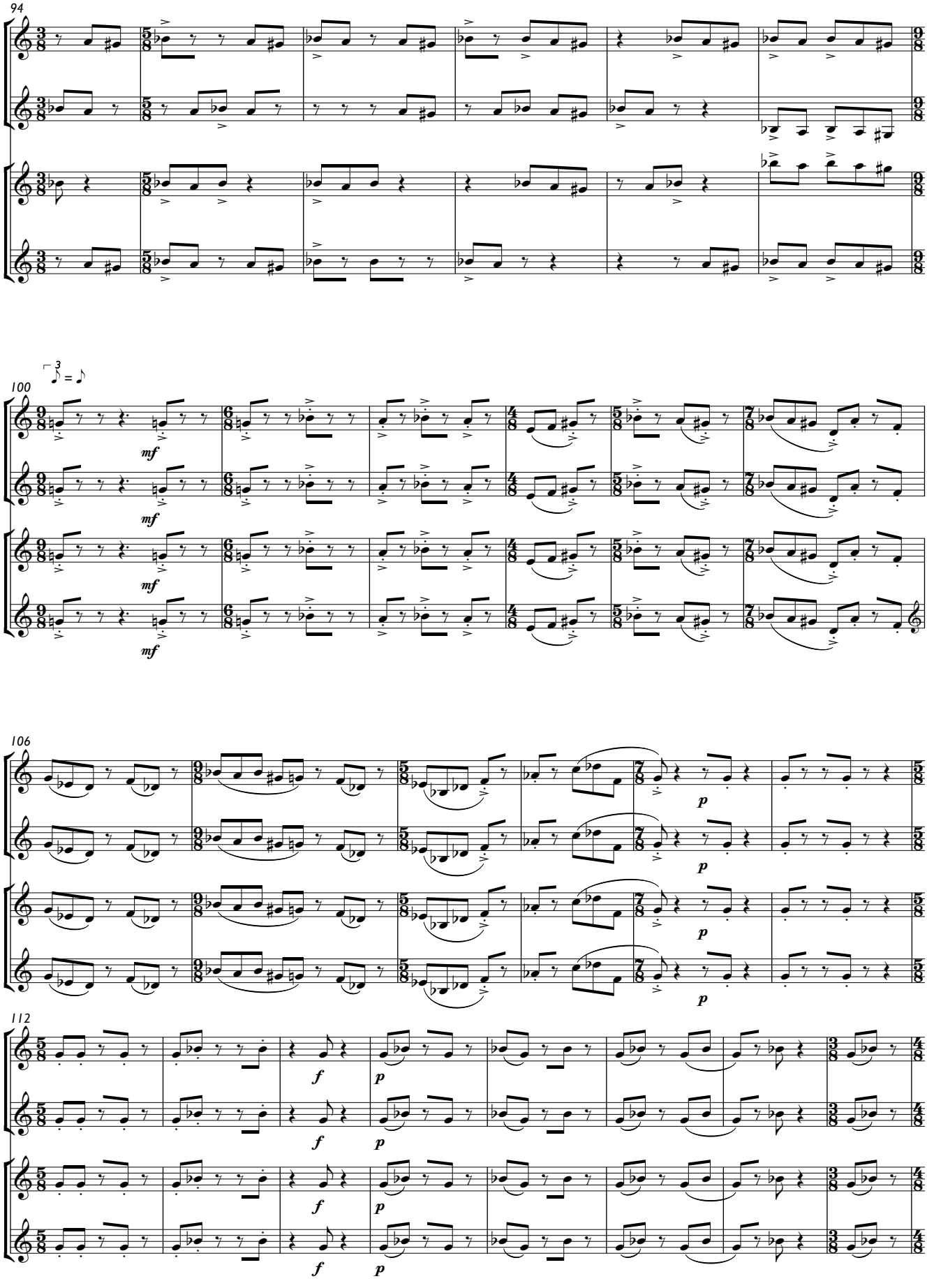

59
Cl.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
ppp
ff
p
f
8va
Ped.
pp

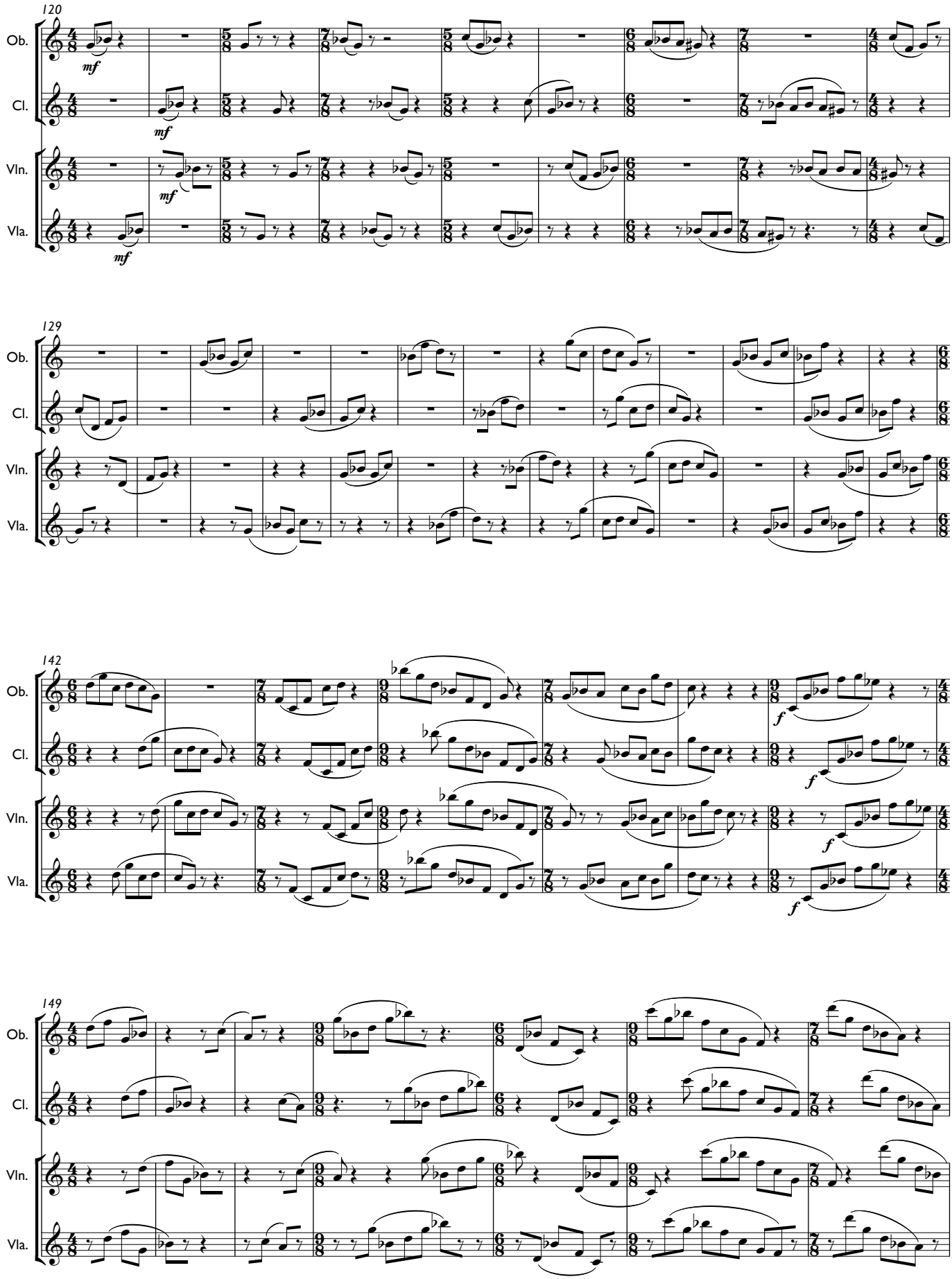
7.2.6 Mosaico

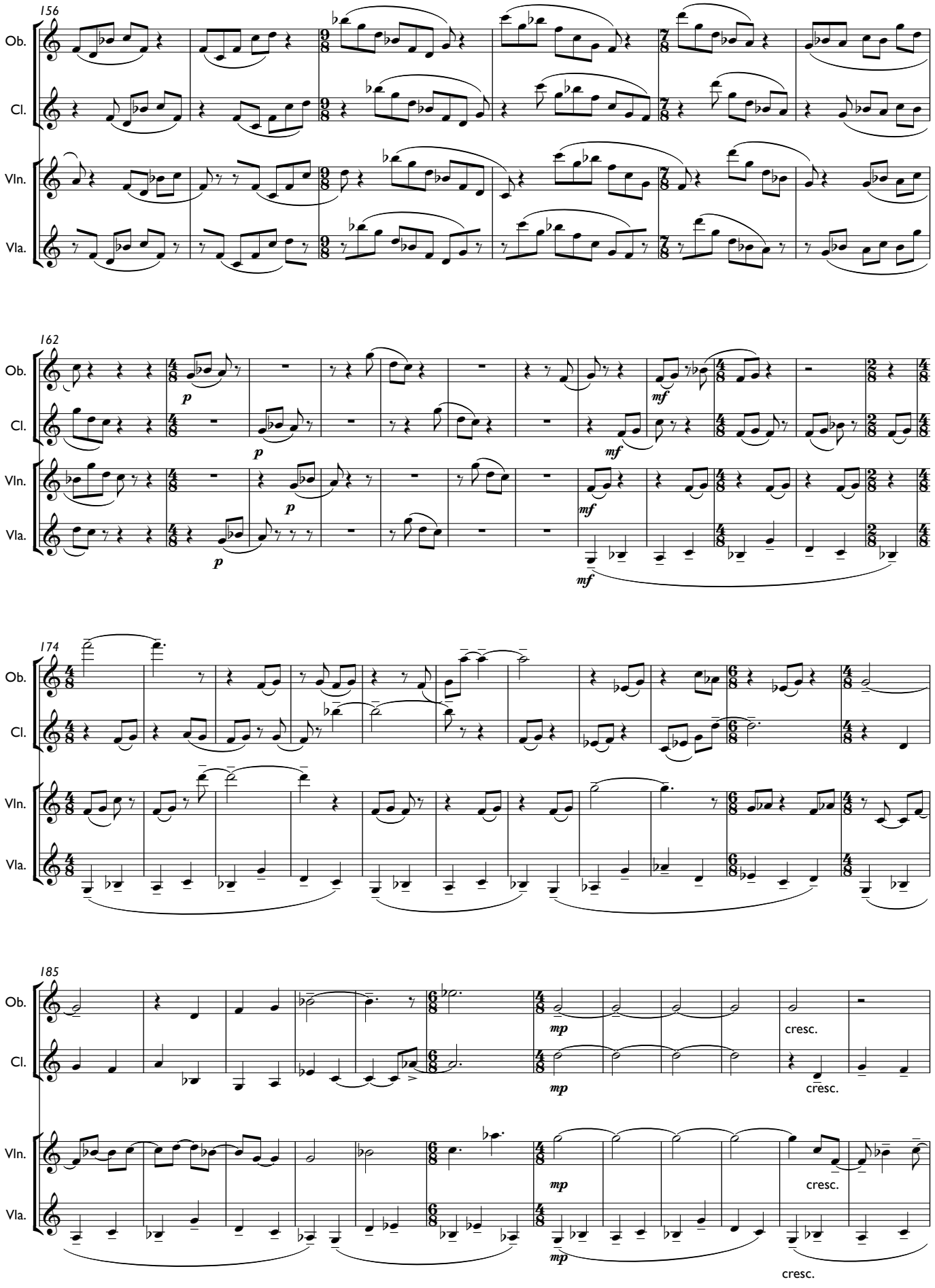

mosaico
♩ = 62
dolce
ataque suave
duração integral das notas
sempre sem vibrato
fabricio gambogi
Oboé
Clarinete em B♭
Violino
Viola
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
10
19
26

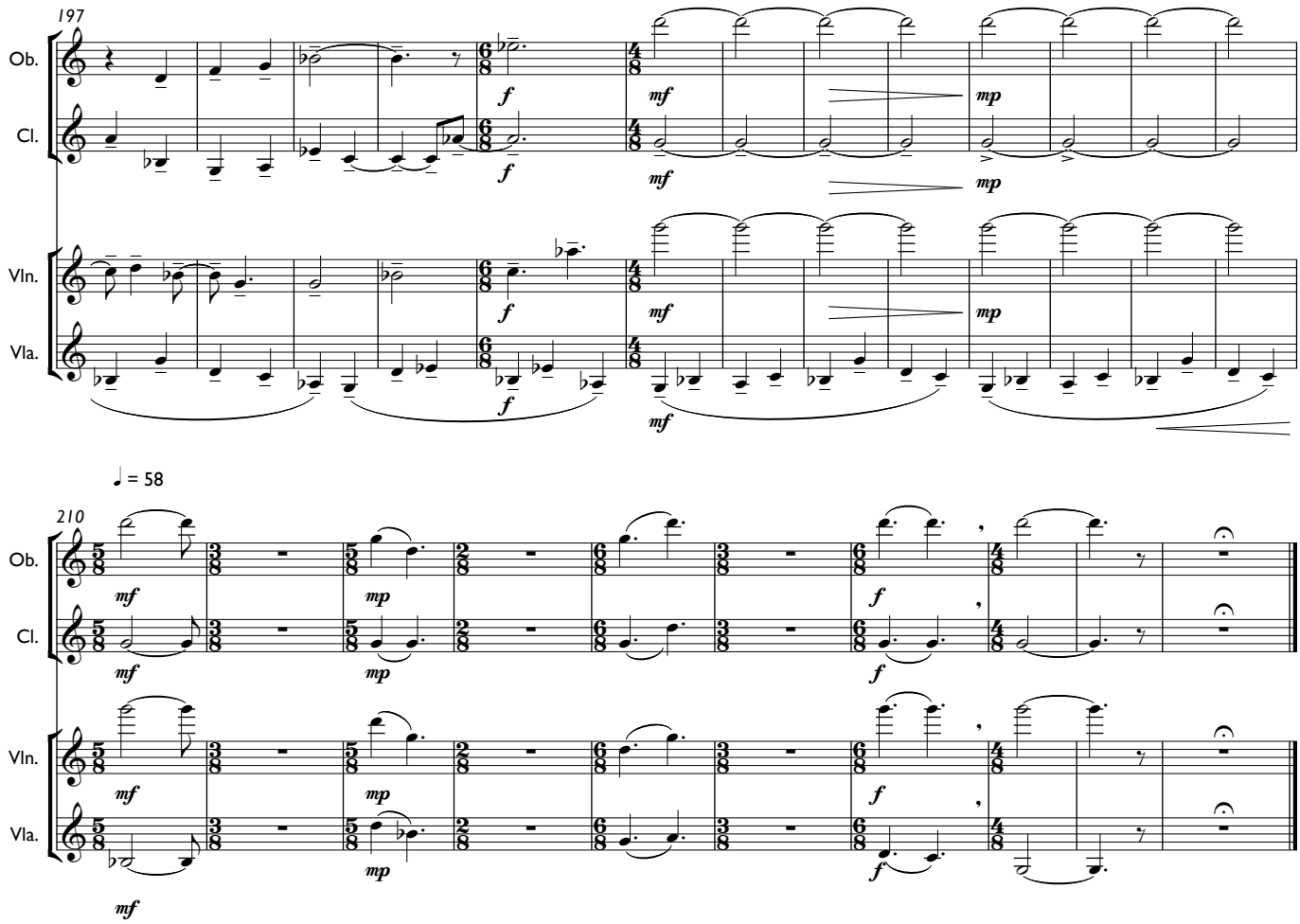

34
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
mf
43
50
f
58
mf
p


64
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
mp
mf
pp
71
79
88
non legato
f

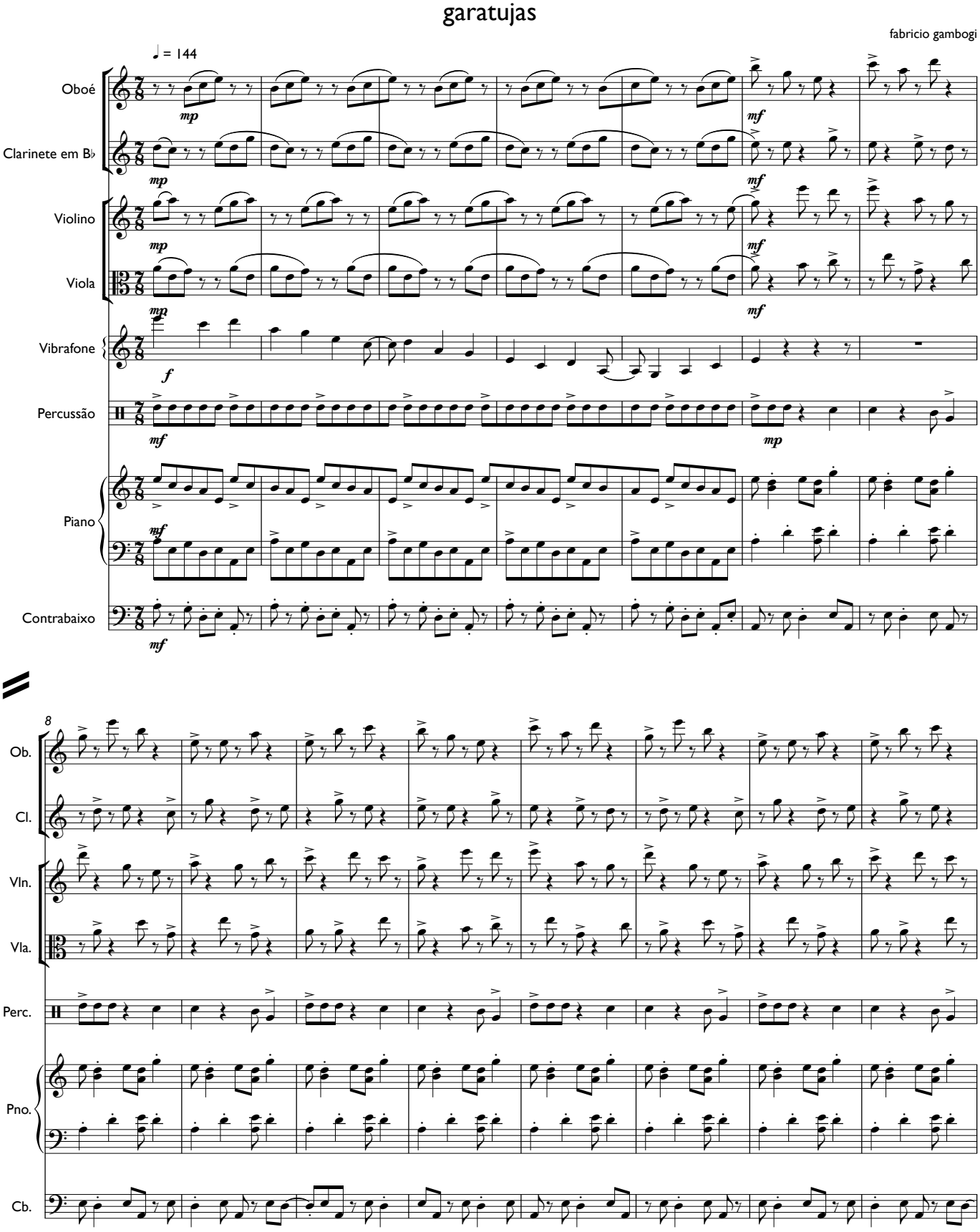

94
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
100
3
= ♪
mf
106
p
112
f
p

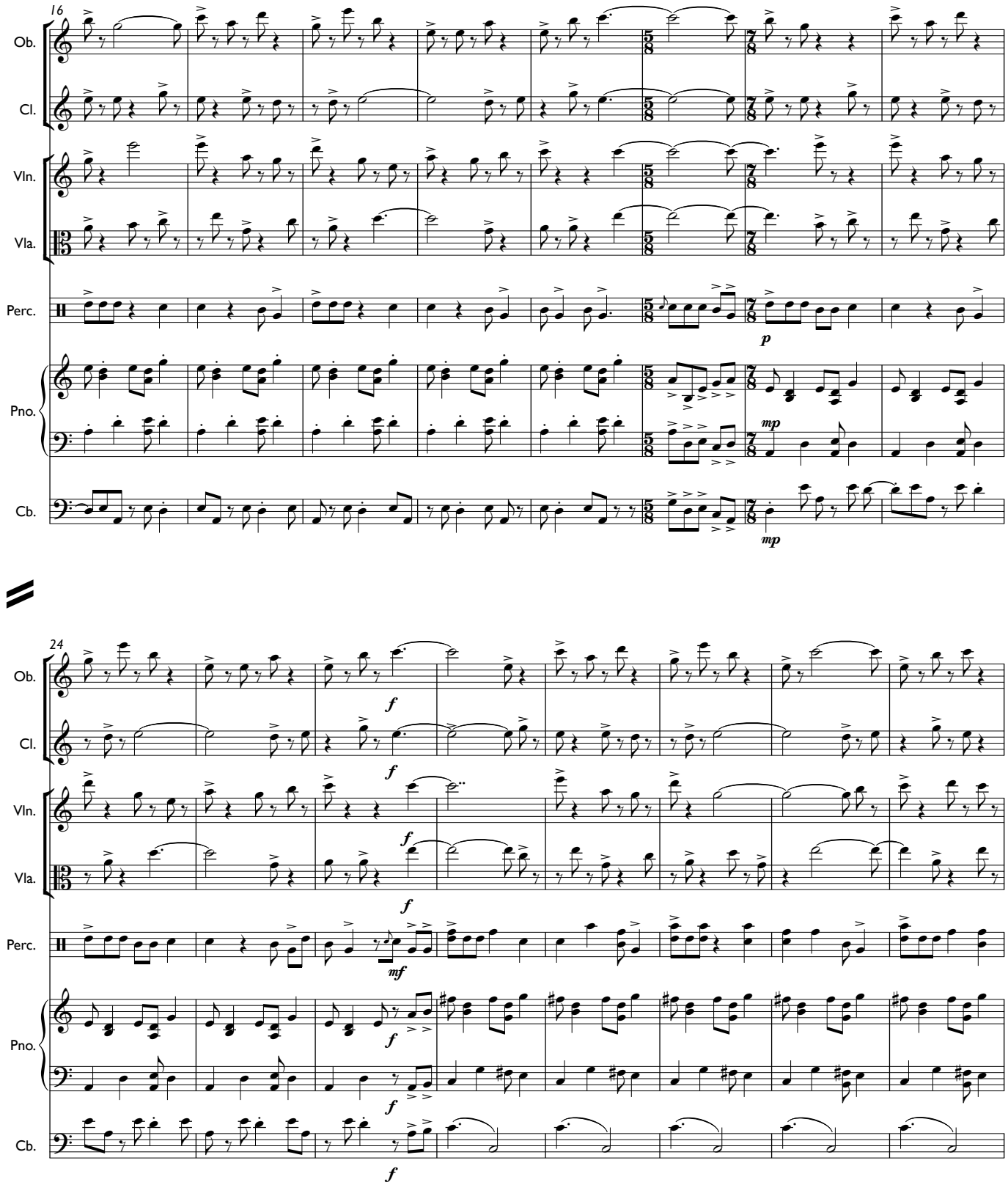

120
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
mf
129
142
f
149

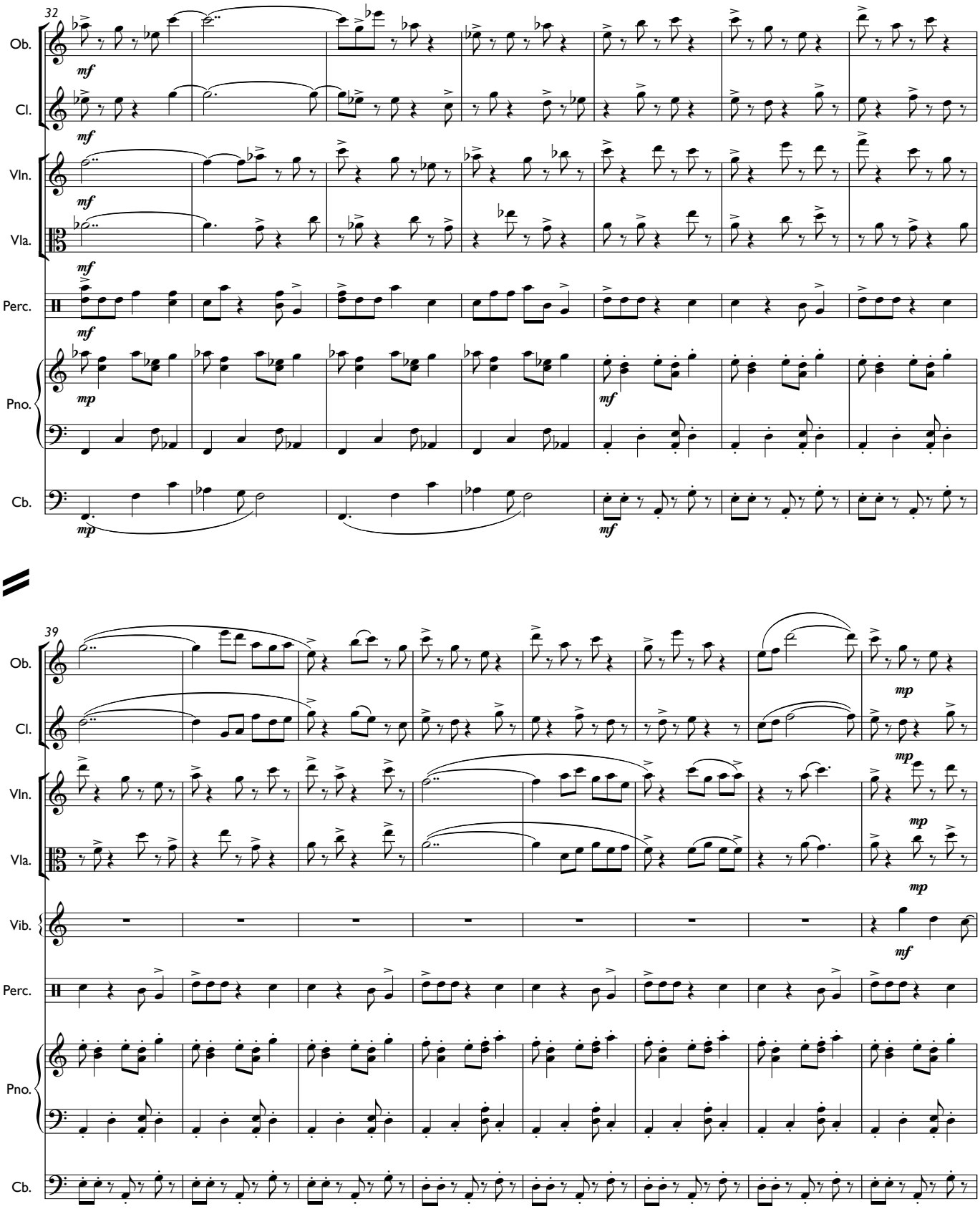

156
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
162
p
mf
174
185
mp
cresc.

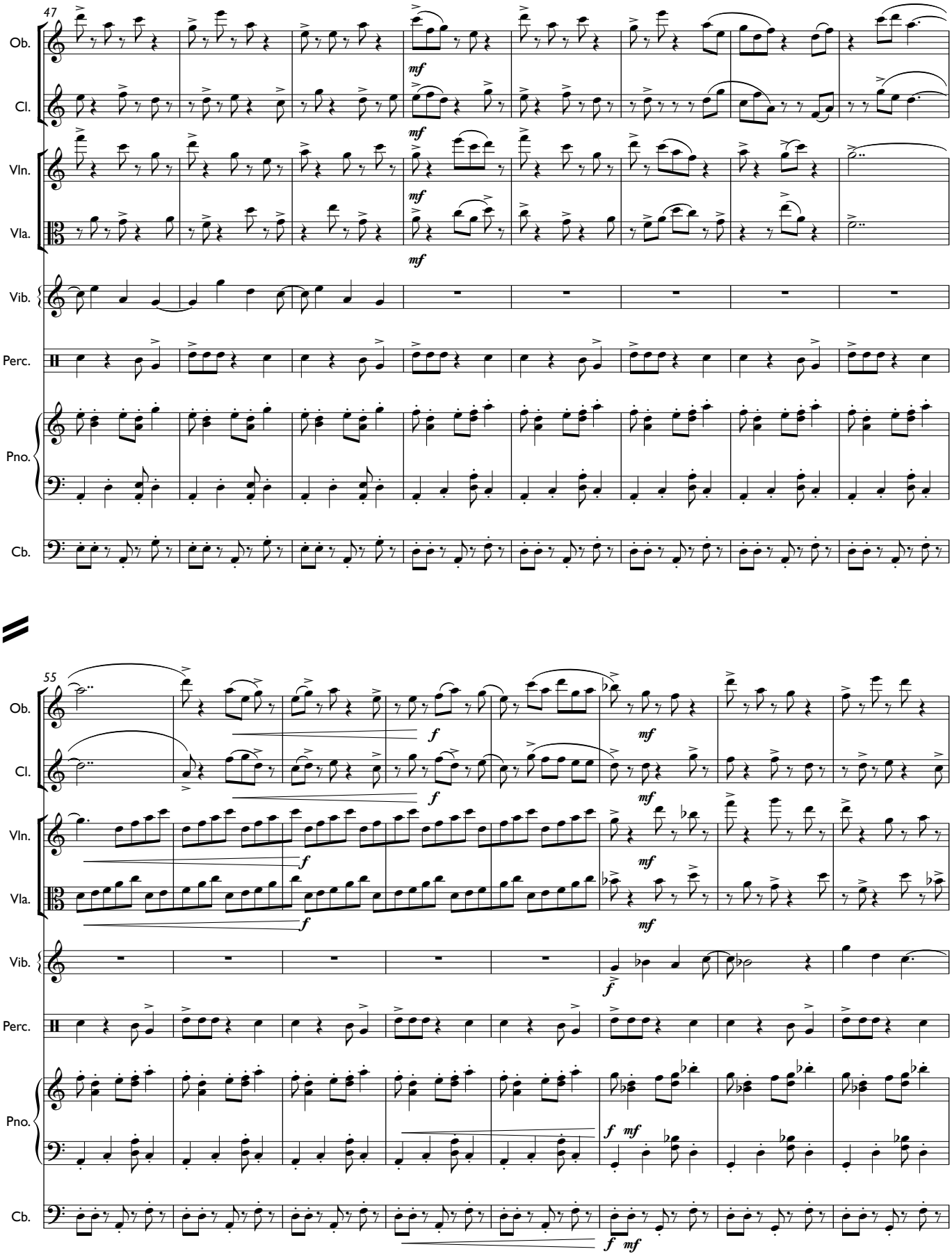

197
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
f
mf
mp
♩ = 58
210

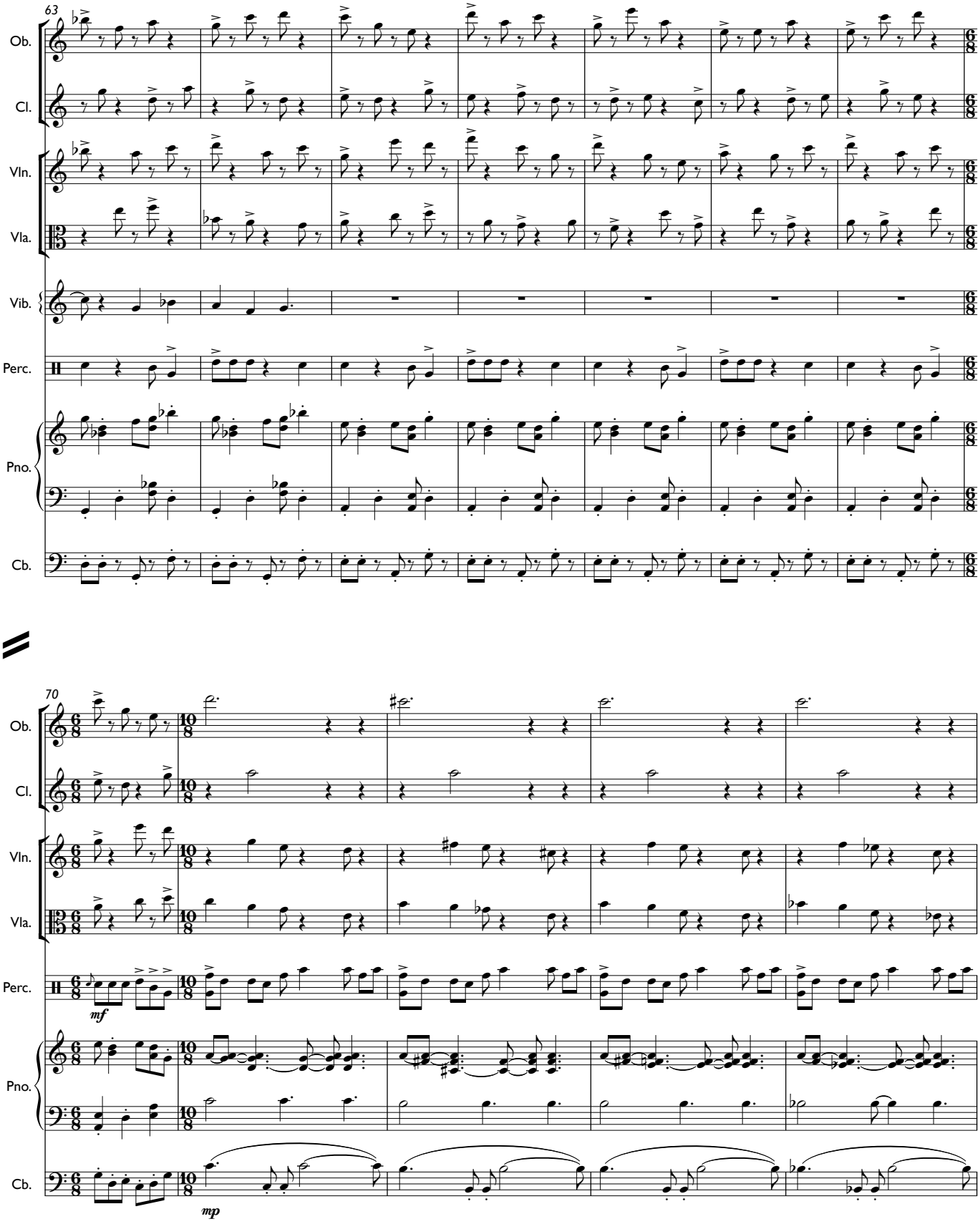
7.2.7 Garatujas

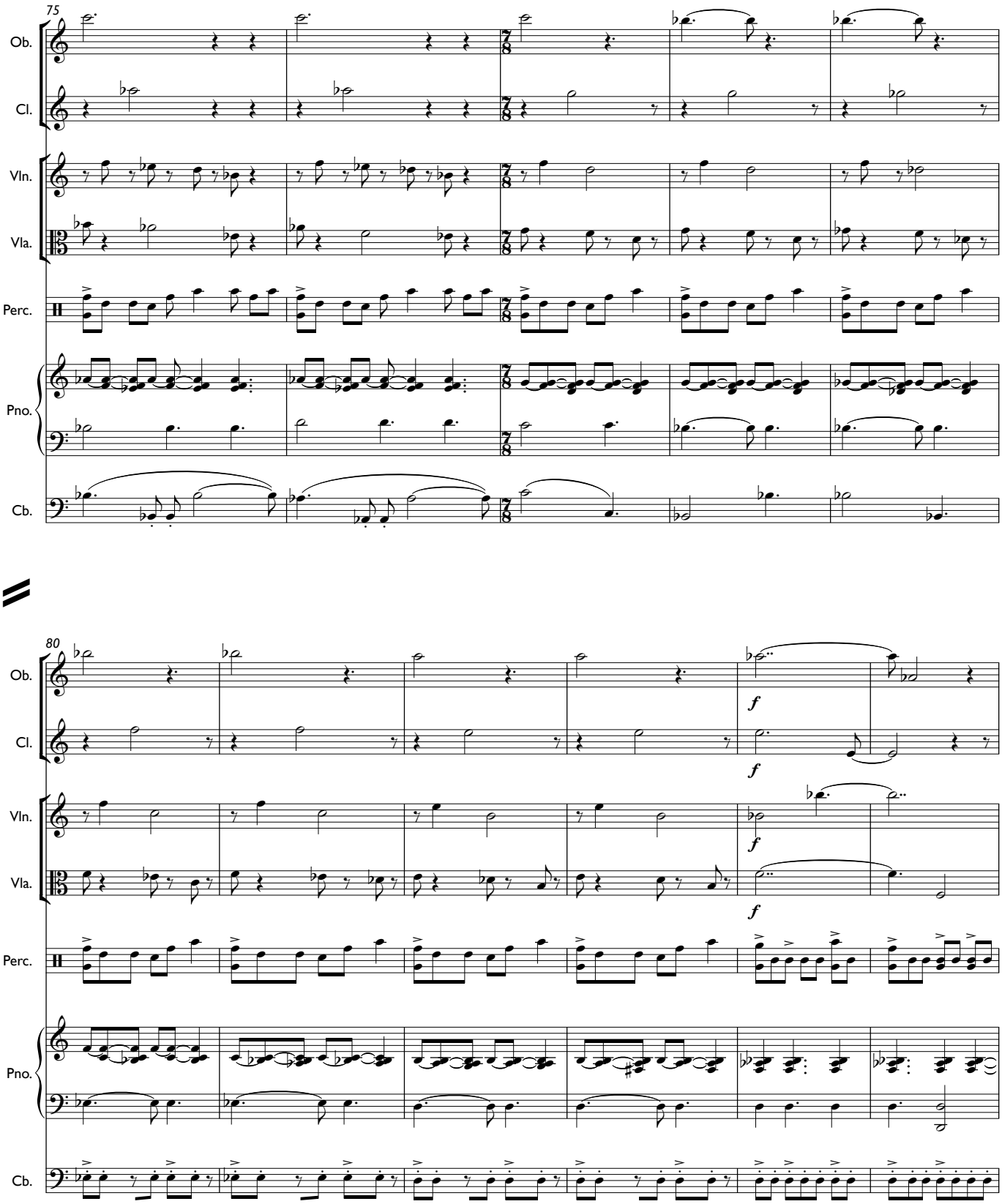


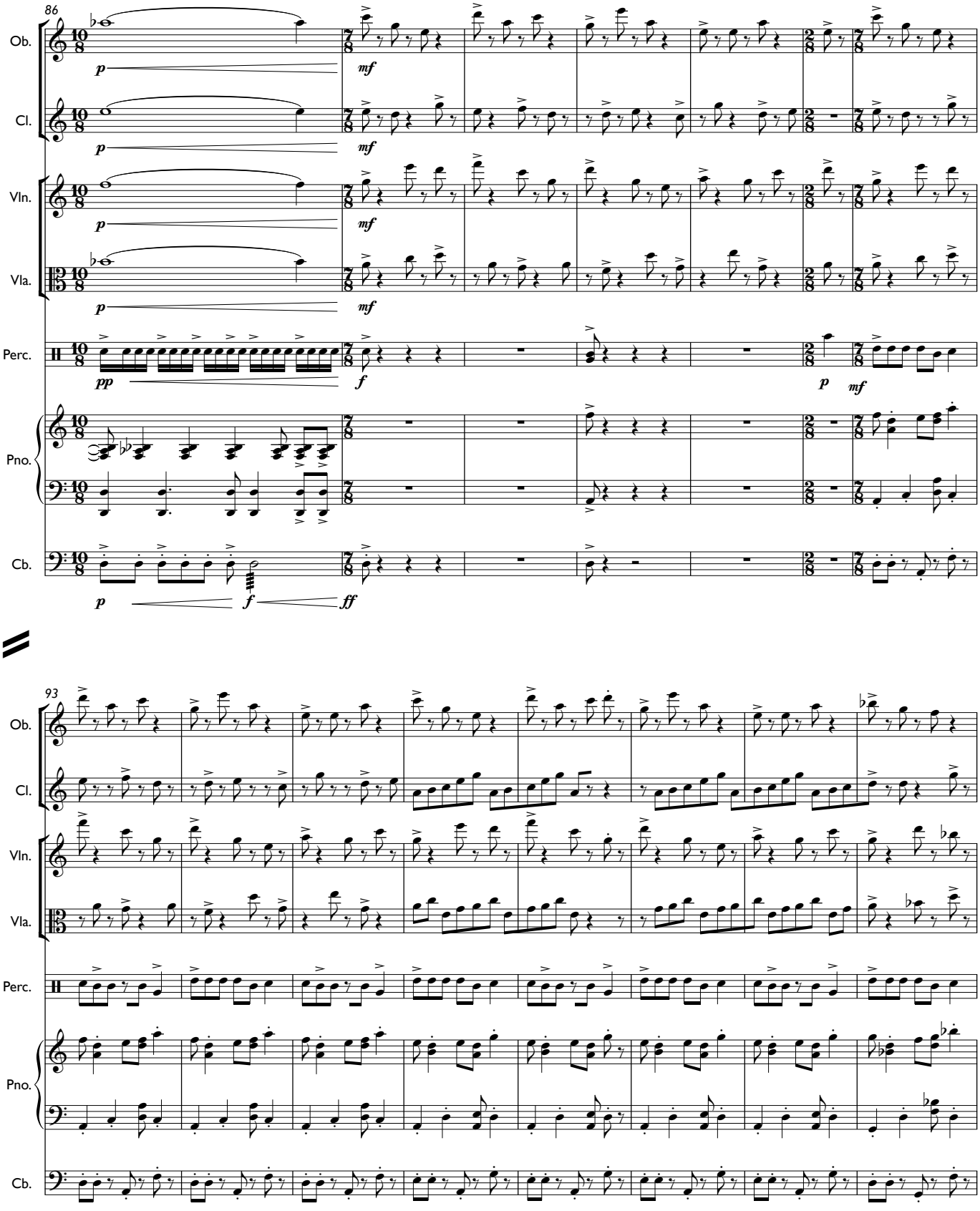

16
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
p
mp
mp
24
f
f
f
f
mf
f
f

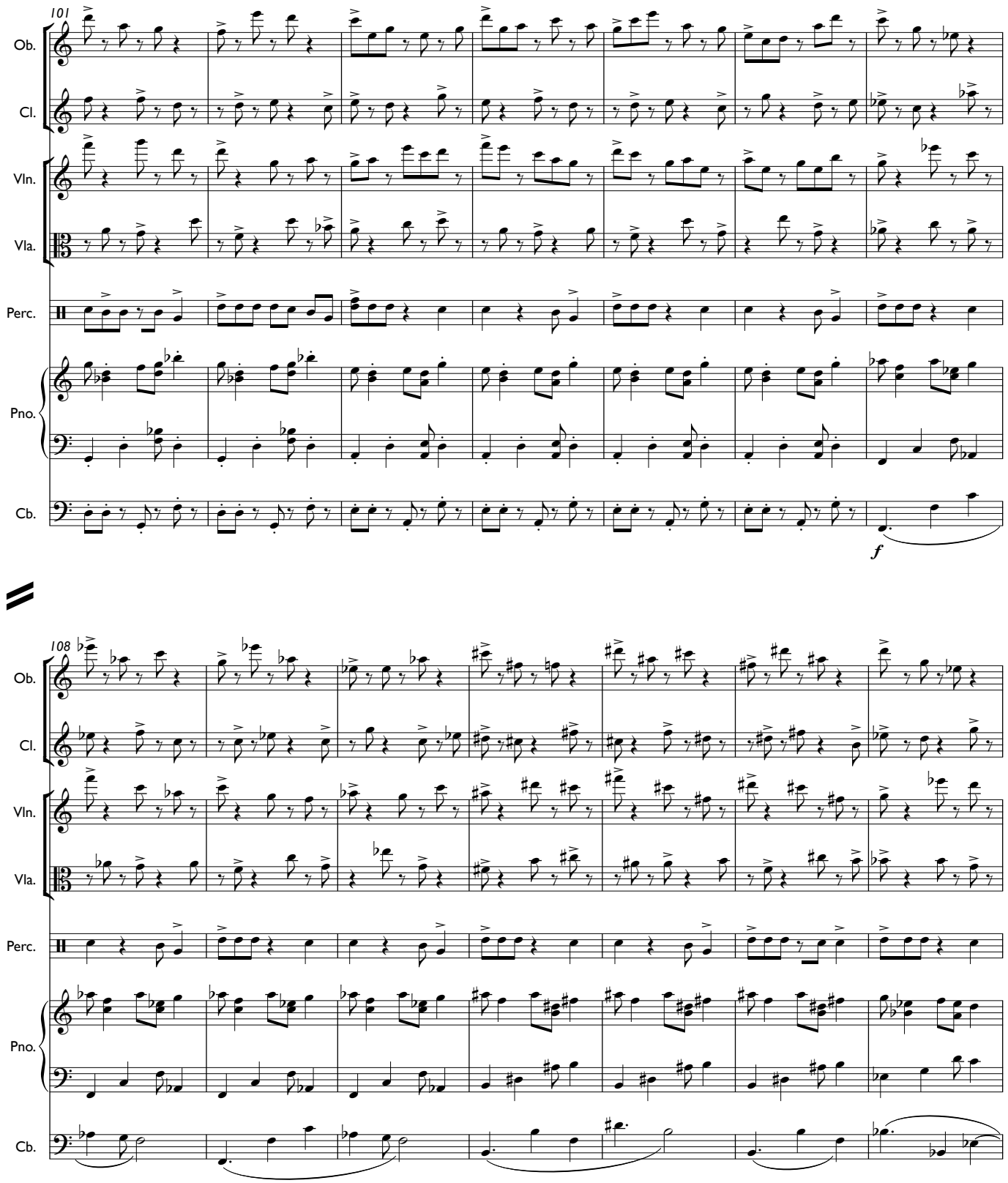

32
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
mf
mp
39
Vib.

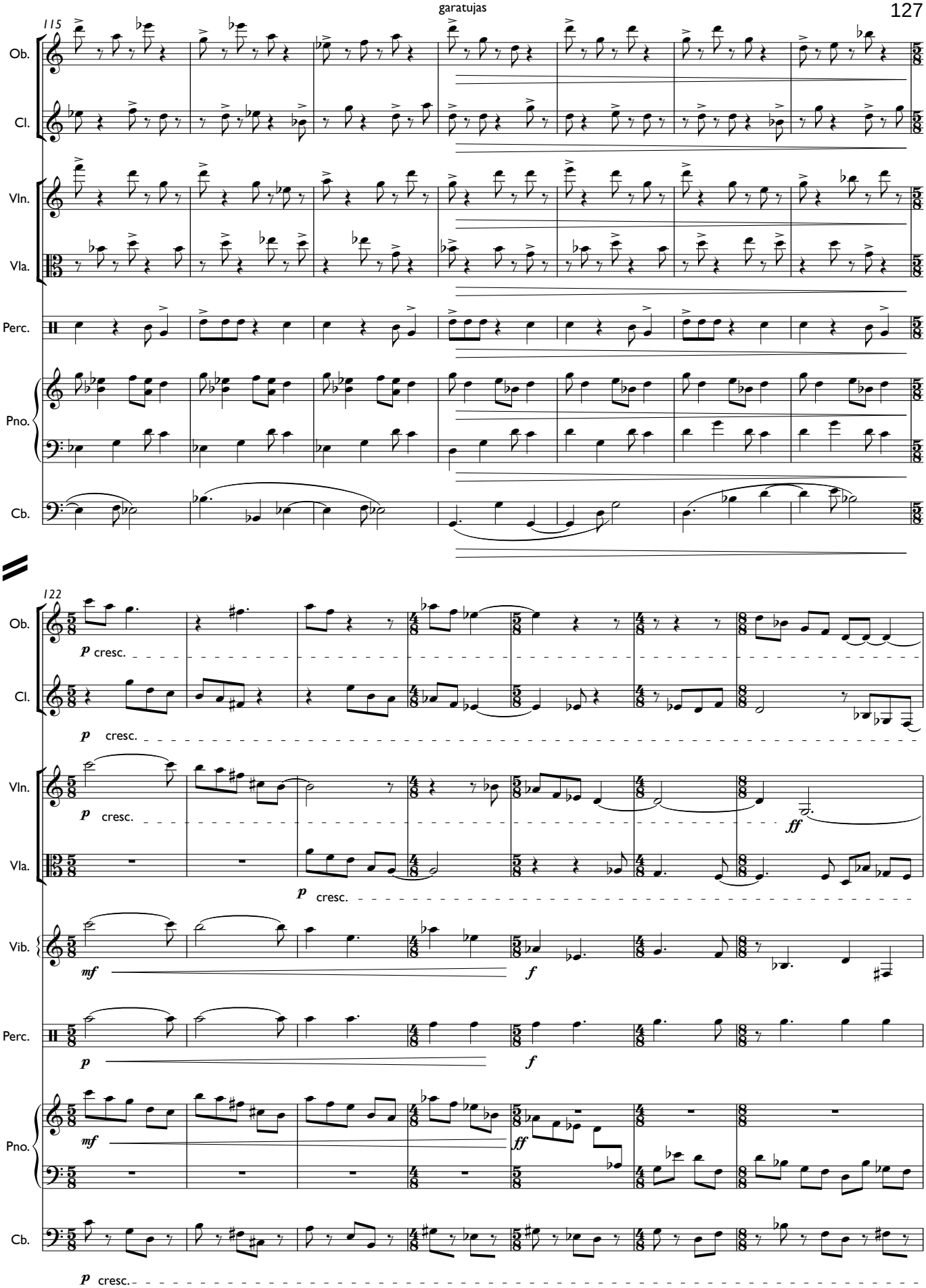

47
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
mf
55
f
mf
fp
mf

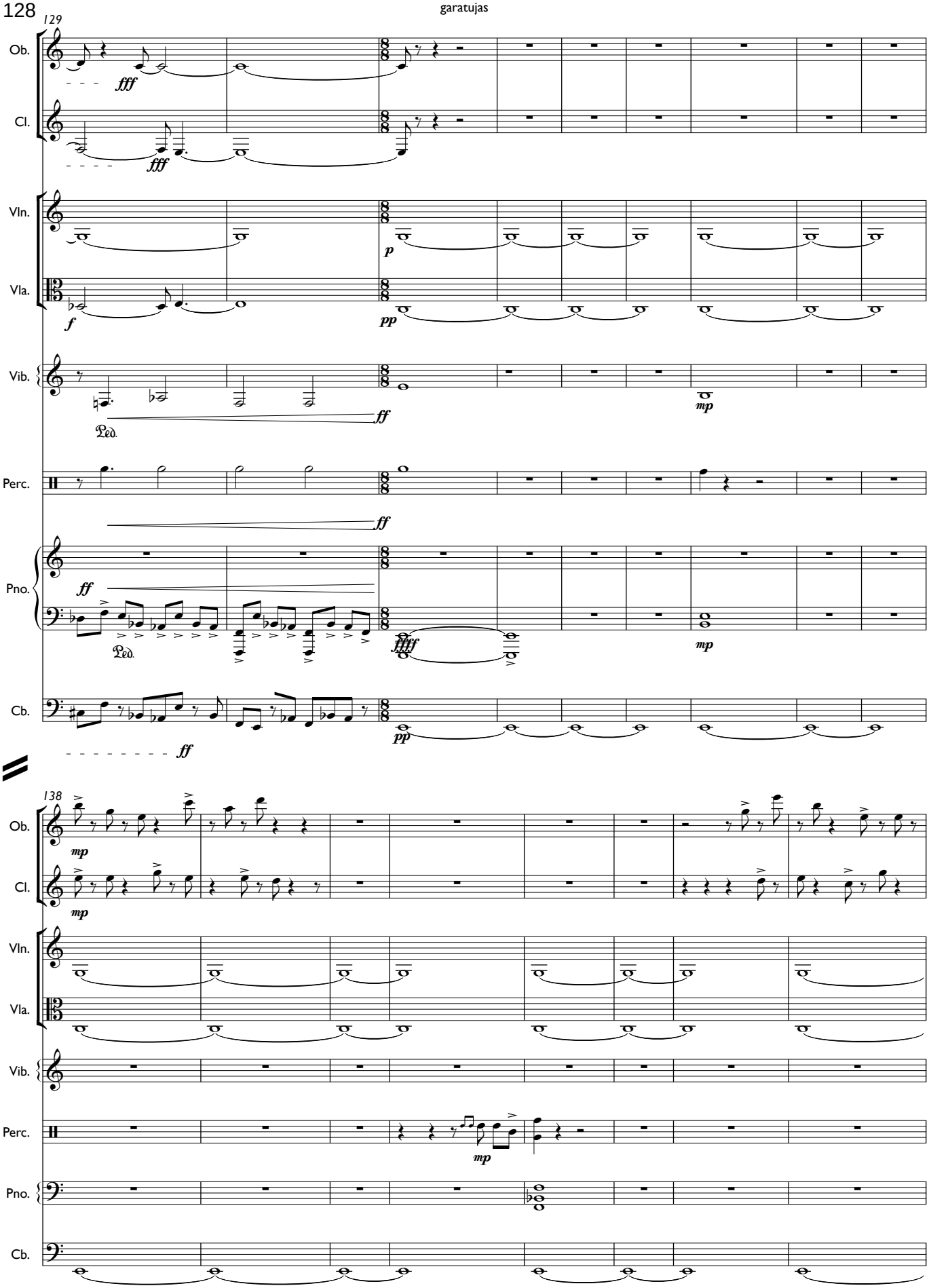

63
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
70
mf
mp

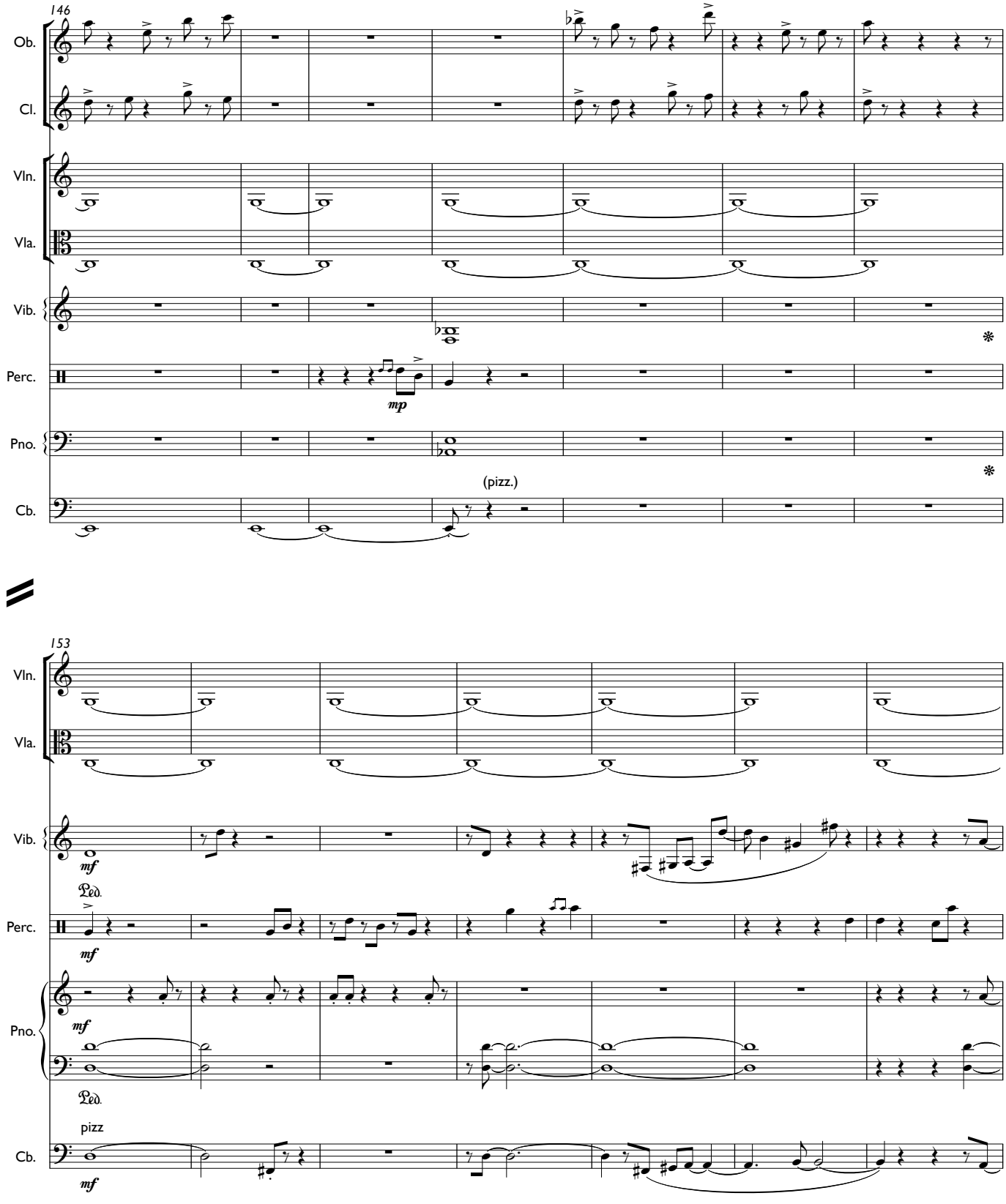

75
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
80
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
f
f
f
f

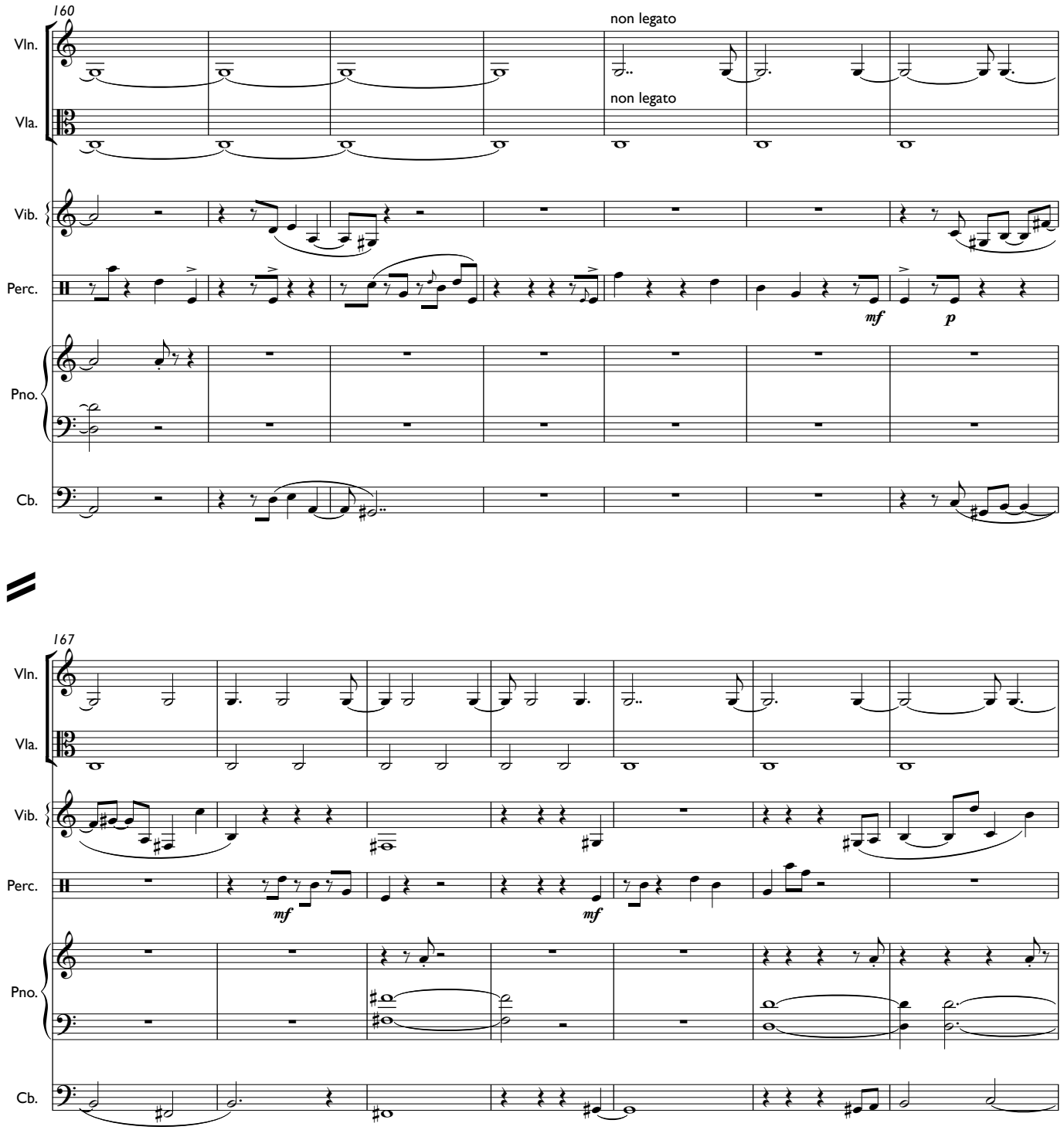

86
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
93
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.

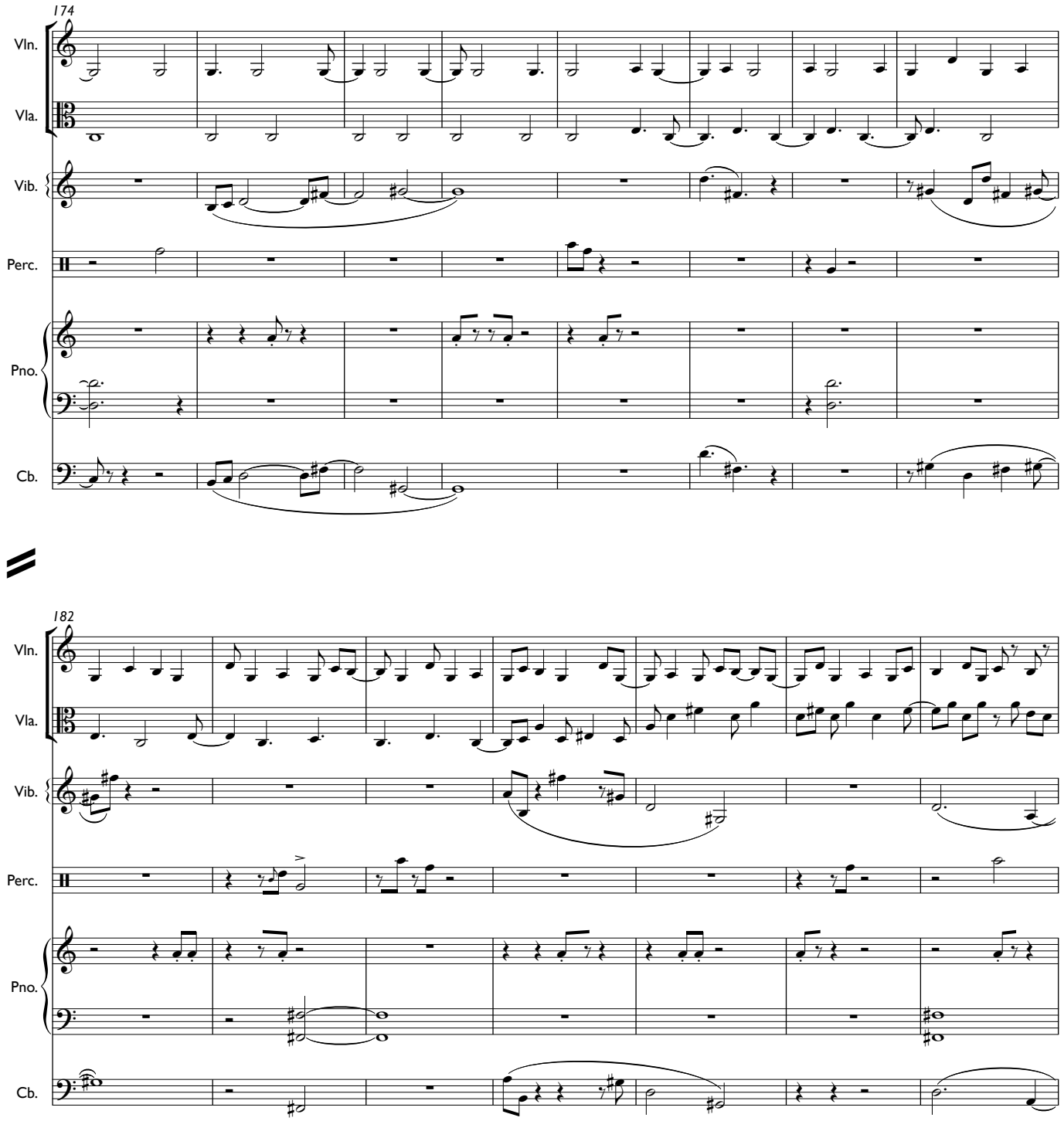

101
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
f
108
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.

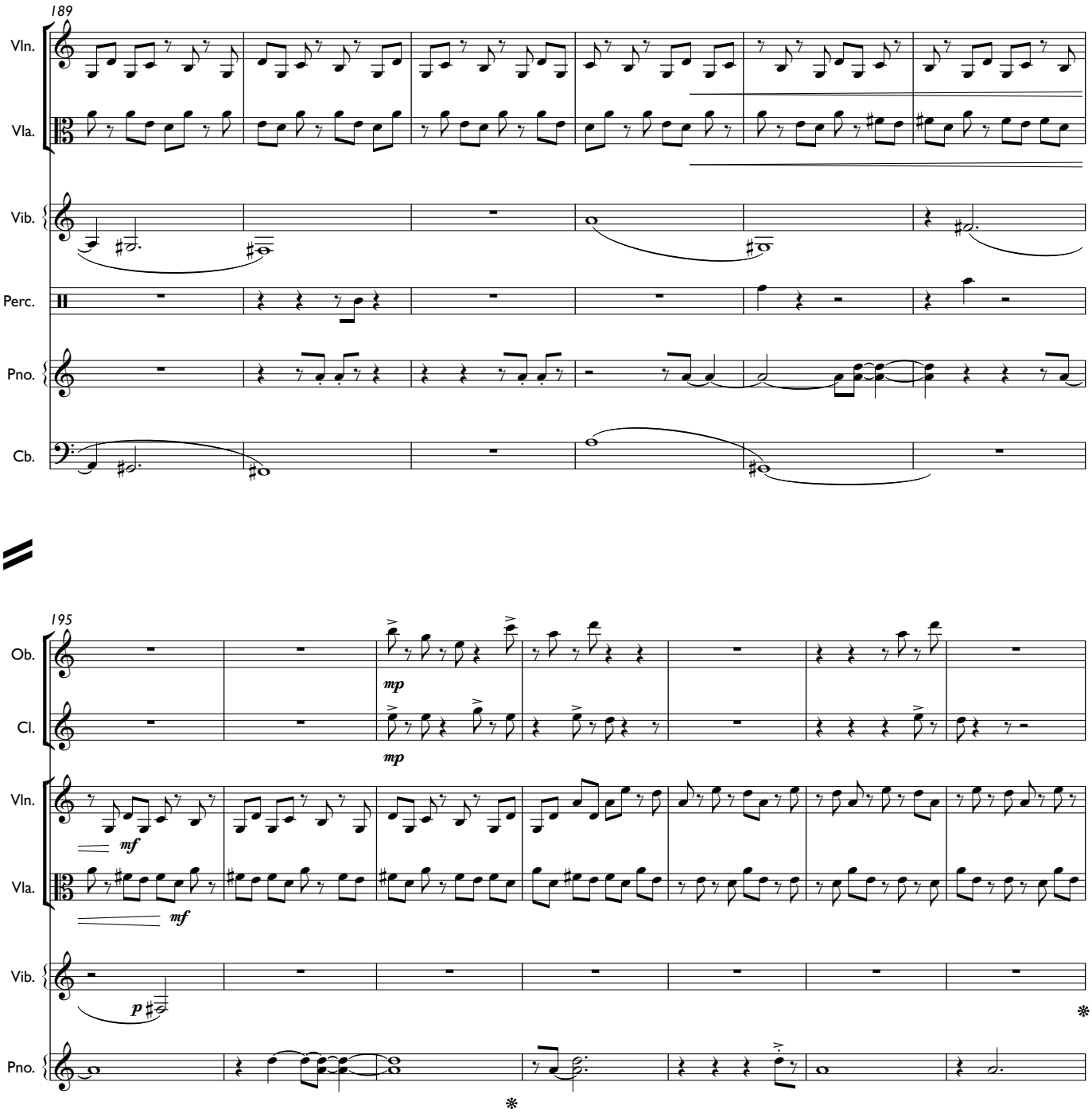

115
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
122
p cresc.
ff
mf
f
ff

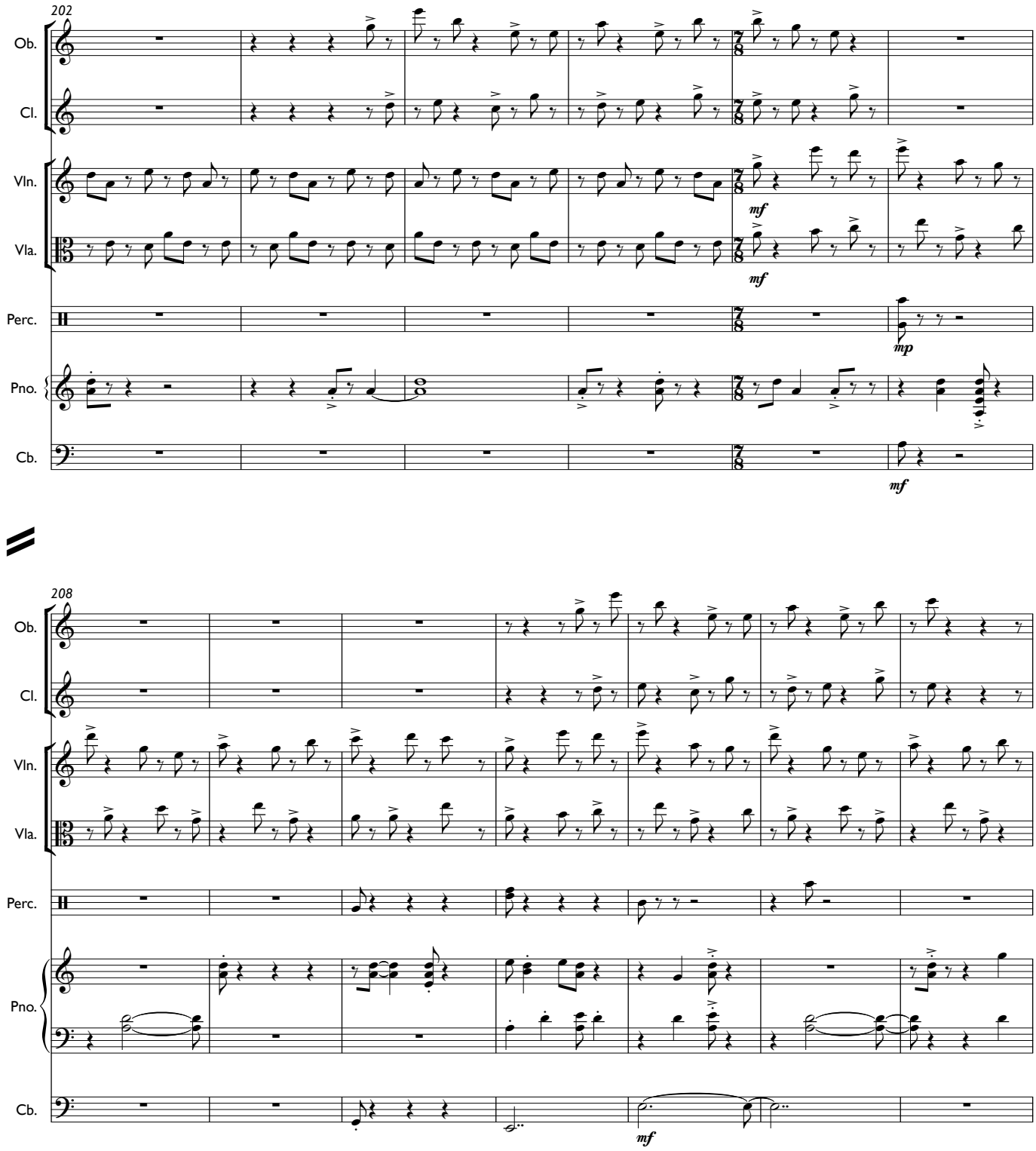

129
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
fff
p
pp
f
ff
mp
Ped.
138

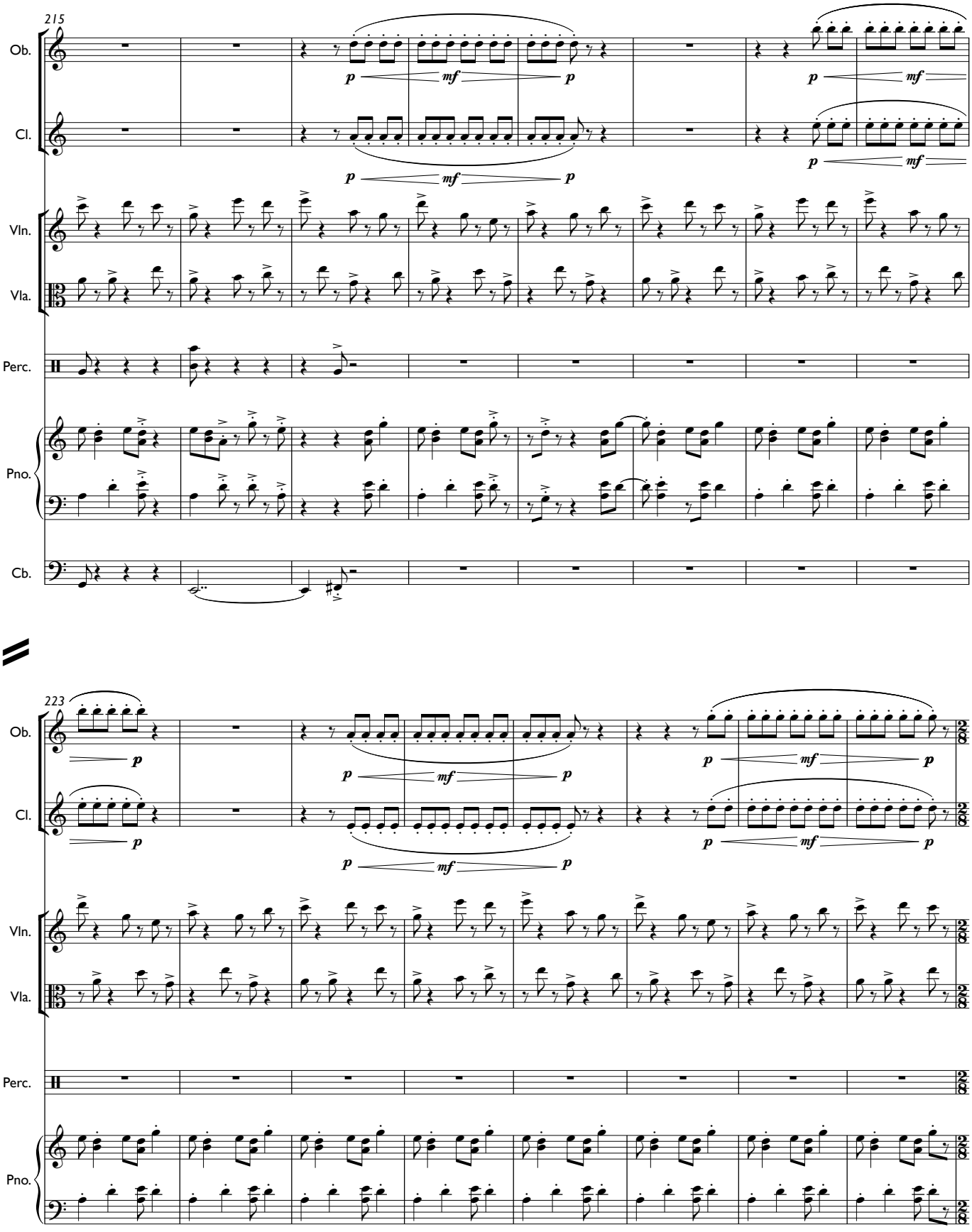

146
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
mp
(pizz.)
153
mf
Ped.
pizz

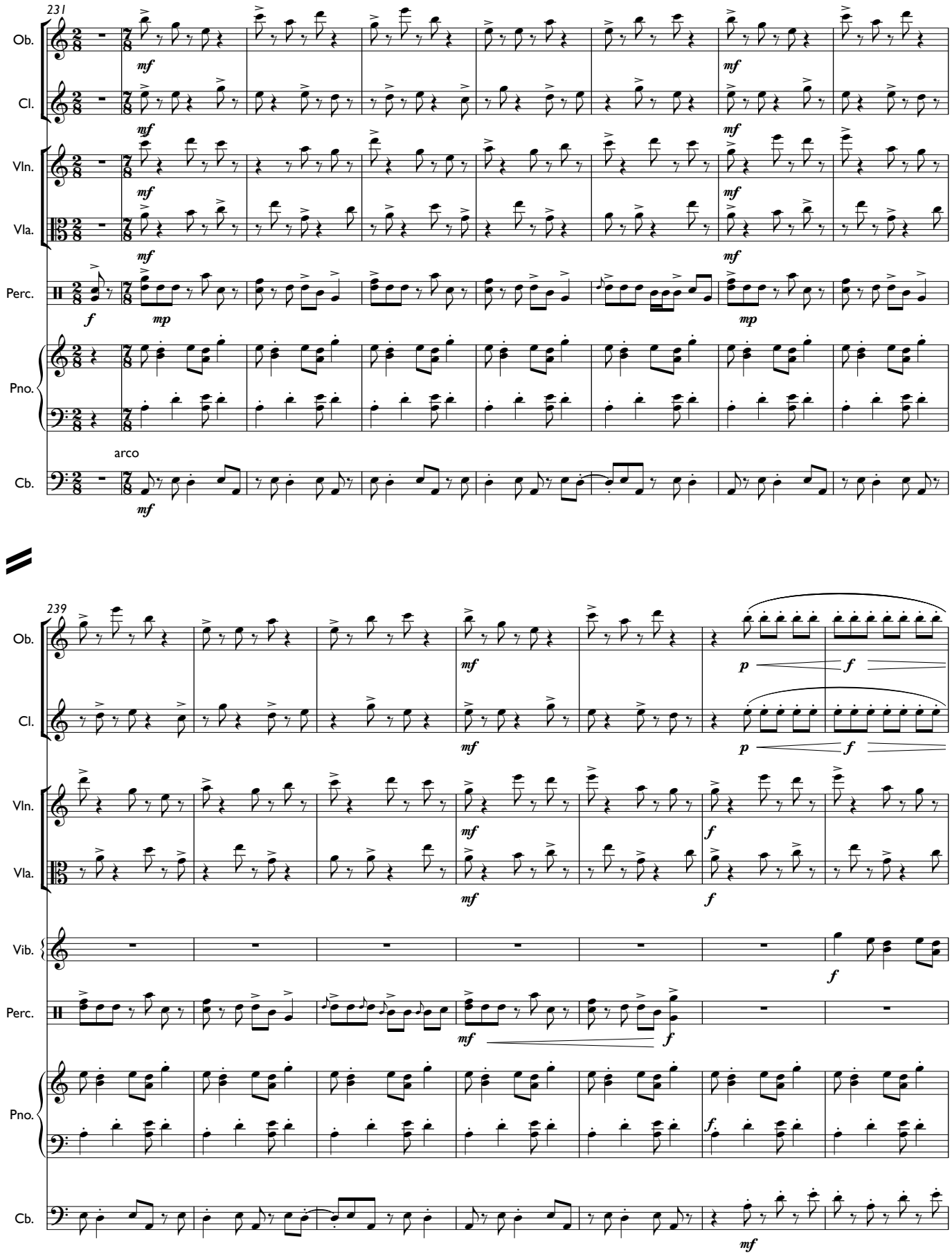

160
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
non legato
non legato
mf
p
167
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
mf
mf

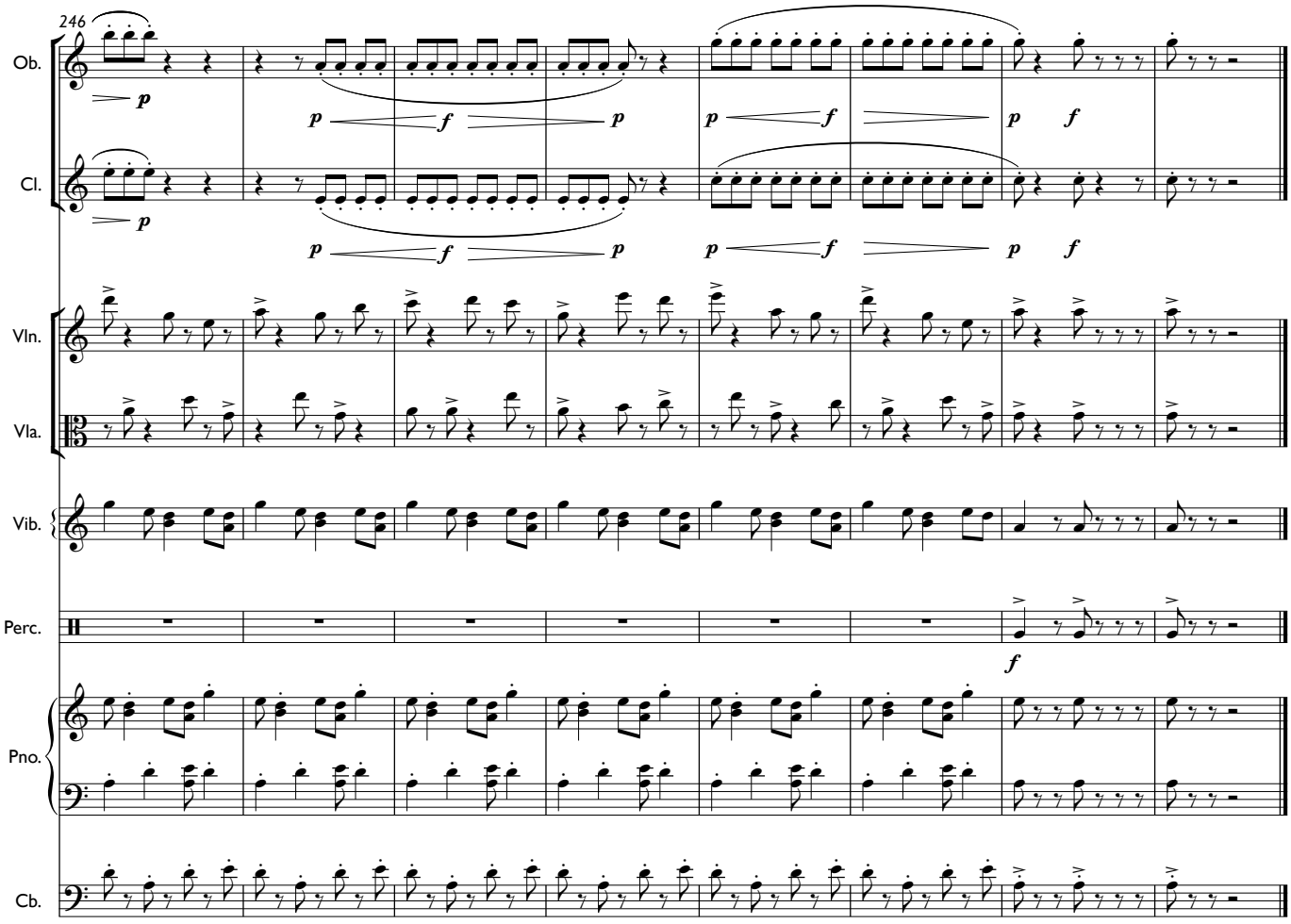

174
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
182
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.


189
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
195
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Pno.
mp
mf
p


202
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
mf
mf
mp
mf
208
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
mf


215
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
p
mf
223


231
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Perc.
Pno.
Cb.
arco
239
Vib.


246
Ob.
Cl.
Vln.
Vla.
Vib.
Perc.
Pno.
Cb.
p
f